# HiFi Stereophonie

P 5455 E

3



**Minis**

Hitachi
Körting
Siemens

**Psychometrischer Boxenvergleich**

Akai
Acoustic Research
Bang & Olufsen
Hitachi
Sharp Optonica
Technics





**Cassetten-Tonbandgerät**

Luxman K-12

**Audio Analyzer**

Nakamichi T-100



## OPERN-CHÖRE

6,- DM / 6,- sfr / 56,- öS



# SAN-SU-I

## Geheimtip unter Kennern!




Hier ist ein Tip für alle, die sich zum erstenmal eine HiFi-Anlage anschaffen wollen! Ein Geheimtip von Fachleuten für jeden, der hervorragende Technik zu vernünftigem Preis erwerben möchte! Die SANSUI-Kombination: Verstärker AU-317 – der einzige unter den kleinen Verstärkern mit DC-Endstufe (Frequenzgang 0 (DC) bis 200 kHz; Tuner TU-217 – mit hervorragenden UKW- und MW-Empfangseigenschaften für diese Klasse; Cassettengerät SC-1110 – mit praktischer Frontbeschickung im Direct-O-Matic-System, Dolby, Tape-Lead-in-Automatik, Bandsortenwählschalter, Frequenzgang bei $CrO_2$-Band 30 Hz – 16 kHz; – Technik und Werte, die sonst nur bei professionell ausgelegten großen Geräten zu finden sind. Dazu der Plattenspieler SR-232 mit Riemenantrieb, Rückholautomatik, Anti-Skating usw. Alle Geräte für 19 Zoll-Normmontage geeignet. Gehen Sie diesem Tip nach.

**Informations-Coupon**

Gegen Einsendung erhalten Sie ausführliches Informationsmaterial über das SANSUI-Gesamtprogramm.

Name __________

Straße __________

Plz/Ort __________

**Compo HiFi GmbH**
Kohlenhofstr. 2–4, 6750 Kaiserslautern
Telefon (0631) 63075, Telex 45630
SANSUI in Deutschland!

Offizielles Organ des
Deutschen High-Fidelity
Institutes e. V.

3–1980 19. Jahrgang

# Inhalt

Die rund achtzigköpfige Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik hat mit der ersten „Vierteljahresliste" den Nachweis ihrer Funktionsfähigkeit erbracht. Diese „Vierteljahresliste I/80" ist auf S. 355 der vorliegenden Ausgabe abgedruckt und wurde sämtlichen interessierten Presseorganen und allen Rundfunkanstalten zur Veröffentlichung zugestellt. Neben den zwanzig ausgewählten Aufnahmen aus den verschiedenen Gattungen haben wir die Gattungen und die für sie jeweils zuständigen Juroren aufgeführt. — Eine von der Schallplattenindustrie völlig unabhängige Finanzierung des Preises der deutschen Schallplattenkritik ist gesichert. Einzelheiten hierüber werden auf der Eröffnungspressekonferenz der „hifi '80", Düsseldorf, bekanntgegeben.

Der Musikteil der vorliegenden Ausgabe befaßt sich mit verschiedenen Themenkreisen. Drei Beiträge untersuchen aus unterschiedlichen Perspektiven den aus dem Musiktheater nicht wegzudenkenden Opernchor. Hans-Klaus Jungheinrich analysiert die dem Opernchor im Verlaufe der Operngeschichte zugefallenen und sich wandelnden Funktionen; Gabor Halasz, ständiger Mitarbeiter der Zeitschrift „Opernwelt", untersucht die wirtschaftliche Situation der Opernchöre in der Bundesrepublik Deutschland, während Dr. Irmgard Bontinck, Mitarbeiterin im Unesco-Institut „Mediacult", über den Opernbetrieb aus der Sicht des Chors, und zwar der speziellen des Wiener Staatsopernchors, berichtet. Auch bei ausgesprochenen Opernfreunden dürften diese drei Beiträge zu einer Schärfung des Problembewußtseins führen.

Bei EMI Italiana erscheint im Frühjahr 80 die letzte von drei gewichtigen Kassetten, die einen recht vollständigen Überblick über Benjamino Giglis künstlerische Entwicklung gestatten. Aus diesem Anlaß befaßt sich Jürgen Kesting mit der Persönlichkeit Benjamino Giglis.

Ein heißes Thema faßt Wolfgang Sandner in seinem Beitrag „Disco, ritualisierte Freizeit" an. Ein Interview mit dem Munich-Sound-Erfinder Giorgio Moroder und Zitate von Danebenstehenden und Beteiligten ergänzen die Betrachtungen.

Im Technikteil dominiert der psychometrische Test von sechs Regallautsprechern ausländischer Hersteller, der ein Pendant zum psychometrischen Test deutscher Boxen dieser Größe in Heft 10/79 darstellt. Bezüge zwischen diesen beiden Tests haben wir versucht herzustellen. Ein Vergleichstest von drei weiteren Minikomponentenanlagen, eines Luxman-Cassettenrecorders mit echter Bandlängenzählung und eines Universalmeßgeräts runden den Testteil ab, während Arndt Klingelnbergs Betrachtungen über Probleme, die beim Anschluß von Plattenspieler an Verstärker auftreten können, zur Wissenserweiterung fortgeschrittener und anspruchsvoller HiFi-Freunde beitragen dürften.

Karl Breh

HiFi Stereophonie
Musik – Musikwiedergabe

# Musik



# Schallplatten



# Technik

**HERAUSGEBER**
Dr. Eberhard Knittel

**CHEFREDAKTEUR**
Karl Breh, Verlag G. Braun, Karlsruhe

**REDAKTION**
Rolf Huber, Anne Reichert
Tel. 0721/165313

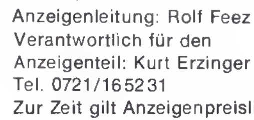
**TECHNIK**
Michael Thiele, Arndt Klingelnberg

**LAYOUT**
Erwin Rittler

**REDAKTIONSBEIRAT**
Kurt Blaukopf, Wien
Alfred Beaujean, Aachen
Ulrich Dibelius, München
Hans Klaus Jungheinrich, Frankfurt/Main
Gerhard R. Koch, Frankfurt/Main
Herbert Lindenberger, Stuttgart
Dietmar Polaczek, Frankfurt/Main
Wolf Rosenberg, München
Ulrich Schreiber, Düsseldorf



**VERLAG**
G. Braun (vorm. G. Braun'sche Hofbuchdruckerei und Verlag) GmbH, Karl-Friedrich-Str.14/18, Postfach 1709, 75 Karlsruhe 1, Tel. 0721/165-1, Telex karlsruhe 07826904 vgb d, Postscheckkonto Karlsruhe 992/757

**ANZEIGEN**
Anzeigenleitung: Rolf Feez
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Kurt Erzinger
Tel. 0721/165231
Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 11 vom 1. 7. 1979

**VERTRIEB**
Erhard Albrecht

**AUSLIEFERUNG**
für Zeitschriftengroßhandel und Bahnhofsbuchhandel: Verlagsunion, Wiesbaden

**ABONNEMENTSVERWALTUNG AUSLAND**
**Dänemark:** Populaer Electronic, Greve Strandvej 42, DK-2670 Greve Strand, Forlaget Telepress A/S, Tel. (02) 908600
**Niederlande:** Muiderkring BV, Nijverheidswerf 17–21, Bussum
**Österreich:** Fachbuchcenter Erb, Amerlingstr. 1, A-1061 Wien 6
**Schweden:** Radex, Box 8013, S-25008 Helsingborg
**Schweiz:** Verlag Thali AG, CH-6285 Hitzkirch/Lu

ISSN 0018-1382

Die Tests der HiFi-Stereophonie werden unabhängig von Firmen oder Institutionen im verlagseigenen Testlabor durchgeführt. Ihre Veröffentlichung erfolgt unter der ausschließlichen Verantwortlichkeit der Redaktion.

HiFi-Stereophonie erscheint monatlich. Einzelheft DM 6.– (Belgien Bfr. 115,– / Dänemark Dkr. 17,75 / Frankreich Ffr. 18,–/ Luxemburg Lfr. 107,–/Niederlande Hfl. 8,20/ Österreich ÖS 56,– / Schweden Skr. 15,– / Schweiz Sfr. 6,–), Jahresabonnement DM 60,– incl. Mehrwertsteuer, zuzügl. Porto. Kündigung 6 Wochen vor Abonnementsablauf, sonst Belieferung für ein weiteres Jahr. Im Handel vergriffene Hefte können beim Verlag bezogen werden.



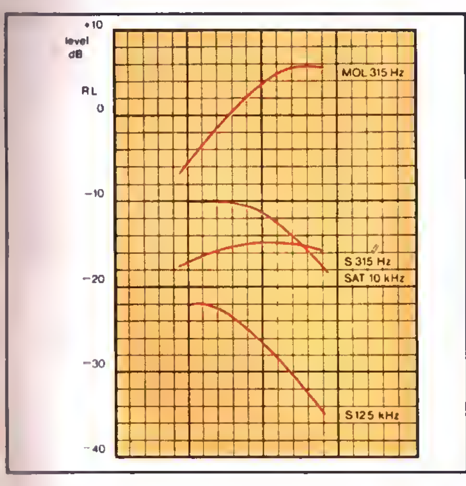

# Philips Cassetten

## Für die Recorder und die Musik der Welt.

Mit der neuen Generation hat Philips ein Programm realisiert, das auf die Musik und die Recorder der Welt perfekt abgestimmt ist.

Philips, der Erfinder der Compact Cassette, hat damit die sinnvolle Lösung für ein weltweites Problem gefunden: für die immer komplizierter und vielfältiger werdende Technik von Cassettendecks und Recordern wurden 5 verschiedene Cassetten-Typen entwickelt, die optimal auf den jeweiligen Gerätetyp abgestimmt sind.

Ihre hervorragenden elektro-akustischen Eigenschaften gewährleisten beste Klangqualität bei der Aufnahme und Wiedergabe jeder Art von Musik. Denn alle 5 Cassetten verbinden gleichmäßige Leistung im gesamten Frequenzbereich mit großer Aussteuerbarkeit. Die untenstehende Grafik veranschaulicht Ihnen dies am Beispiel der Chromium-Cassette.




Zusätzlich bieten Philips Cassetten optimale Laufsicherheit durch die von Philips entwickelte und eingeführte Feder-Folien-Sicherheitstechnik (FFS). Sie verhindert Festlaufen und Schleifenbildung des Bandes. Dafür sorgen zwei gewellte, antistatische Folien, die das Band zuverlässig und ohne Gleichlaufschwankungen führen.




**Ferro** Die Ferro Cassette ist die für vielseitigen Gebrauch vorgesehene Standardqualität. Sie erzielt sehr gute Aufnahmen, auch wenn die Bedingungen nicht ideal sind.




**Super Ferro** Diese Cassette wurde für Aufnahmen hoher Klangqualität entwickelt. Sie ist durch ihre äußerst gleichmäßige Magnetbeschichtung sehr rauscharm.




**Super Ferro I** Die Super Ferro 1 Cassette wurde ebenfalls für Aufnahmen hoher Klangqualität entwickelt. Unterschied zu Super Ferro: höhere Vormagnetisierung (± 2 db).




**Chromium** Die Chromium Cassette erreicht in Aufnahme und Wiedergabe HiFi-Qualität. Ihre Chromdioxid-Beschichtung sichert auch in den höchsten Frequenzen hervorragende Klangqualität.




**Ferro Chromium** Diese Cassette bietet optimale HiFi-Klangqualität in Aufnahme und Wiedergabe durch zweifache Band-Beschichtung aus Eisenoxid und Chromdioxid.




**Wir laden Sie ein, sich den Originalsound anzuhören: Beim Folklore-Festival in Athen.**

Wenn Sie obigen Text aufmerksam gelesen haben, wird es Ihnen nicht schwerfallen, die Fragen auf dem Coupon zu beantworten. Mit etwas Glück gewinnen Sie dann einen unserer Preise:

### 1. Preis:

Eine 3tägige Reise für 2 Personen zum Folklore-Festival in Athen. Eingeschlossen sind Anreise, Aufenthalt in einem exklusiven Hotel, Karten für das Festival sowie Taschengeld.

### 2.–6. Preis:

Je eine griechische Bouzouki.

### 7.–250. Preis:

Je eine Archivbox mit 3 Philips Cassetten der neuen Generation.




**Und so können Sie mitmachen:**

Bitte kreuzen Sie die richtige Lösung auf dem Coupon an, schneiden Sie den Coupon aus und kleben Sie ihn auf eine Postkarte. Diese senden Sie bitte bis zum 30.4.80 (Poststempel) an:
Philips GmbH
Compact Cassette
Postfach 10 14 20
2000 Hamburg 1

**Teilnahmebedingungen:**

Teilnehmen darf jeder, außer Philips-Mitarbeitern und ihren Angehörigen. Jeder Coupon mit der richtigen Lösung nimmt an der Verlosung teil, die unter juristischer Aufsicht stattfindet. Der Rechtsweg ist ausgeschlossen. Nicht ausreichend frankierte Einsendungen werden nicht angenommen. Eine Umwandlung der Preise in Bargeld ist leider nicht möglich.



**Dies sind die Fragen:**

1. Philips Cassetten der neuen Generation sind perfekt abgestimmt
   **A** auf die Musik und die Recorder der Welt
   **B** ausschließlich auf Philips Geräte
2. Die neue Generation der Philips Cassetten besteht aus
   **A** 5 Cassetten-Typen
   **B** 10 Cassetten-Typen
   **C** 15 Cassetten-Typen




HPM-150

# PIONIER DER SUPER-TÖNER.



Wer seine Anlage voll auskosten möchte, braucht Lautsprecher, die vor nichts zurückschrecken. Sonst mißklingt der schönste Sound.

Damit alle Klangdimensionen harmonisch realisiert werden können, analysierte Pioneer das Impulsverhalten in praktischen Hörversuchen. Und baute danach die weltberühmten HPM-Lautsprecherboxen mit der charakteristischen Hochleistungstechnik.

**Super-Tweeter!**

Bekanntlich hängt die Effektivität eines Hochtöners von der Ansprechzeit ab, in der er die elektromagnetische Energie in die mechanische umwandelt.

Der Pioneer HPM-Lautsprecher ist ein Superhochtöner mit High-Polymer-Molekularfilm. Moleküle sind ohne Beharrungsvermögen und haben deshalb Null Ansprechzeit. Das Ergebnis ist der „Hochgeschwindigkeitsklang". Mit der Möglichkeit, außergewöhnlich hohe Frequenzen unmittelbar wiederzugeben.

**Carbon-Fiber-Woofer!**

Bassreflexsysteme sind aufgrund ihres Vibrationsverhaltens besonders starker Beanspruchung ausgesetzt. Pioneer HPM-Lautsprecherboxen zeichnen sich durch einen extrem widerstandsfähigen Tieftöner aus. Seine Stärke liegt in der Kohlefaser. Sie verkraftet durch ihre enorme Steife auch die stärkste Beanspruchung, ohne ungewünschte Resonanzen aufkommen zu lassen.

**Harmony!**

Die mittleren Frequenzen tragen die wesentlichen Teile der musikalischen Information. Die Schwierigkeit ist nur, diese Mitten zu reproduzieren. Durch die weit ausgelegten Frequenzgänge, in den Höhen wie in den Bässen, sind bei den Pioneer HPM-Lautsprechern die Mitten eindeutig definiert.

Unnatürliche Verfärbungen des Klanges durch Phasenverschiebungen werden durch die computererrechnete Anordnung der Lautsprecher verhindert. Womit die Harmonie des Klangbildes in einem breiten Frequenzspektrum verwirklicht wird.

## Die Lautsprecher für harmonischen Klang.

Ihr Fachhändler führt Ihnen vor, wie sich die Super-Töner anhören. Prospektmaterial schickt Ihnen vorab:

Pioneer-Melchers GmbH
Postfach 102560 2800 Bremen 1

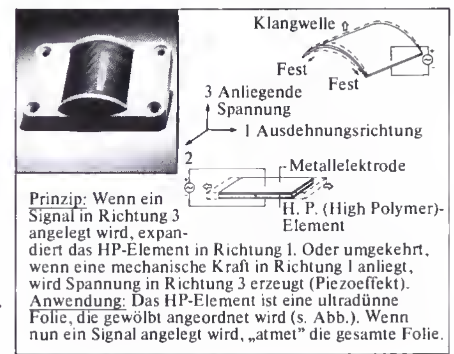
**HPM-150** 4-Wege/4 Lautsprecher
Bassreflexsystem
Belastbarkeit: 250 Watt
Frequenzgang: 25 Hz–25 kHz
Empfindlichkeit: 92,5 dB/W.

**HPM-110** 4-Wege/4 Lautsprecher
Bassreflexsystem
Belastbarkeit: 200 Watt
Frequenzgang: 30 Hz–25 kHz
Empfindlichkeit: 92,5 dB/W.

**HPM-70** 4-Wege/4 Lautsprecher
Bassreflexsystem
Belastbarkeit: 120 Watt
Frequenzgang: 35 Hz–25 kHz
Empfindlichkeit: 92,5 dB/W.

**HPM-50** 3-Wege/3 Lautsprecher
Bassreflexsystem
Belastbarkeit: 80 Watt
Frequenzgang: 35 Hz–25 kHz
Empfindlichkeit: 91 dB/W.

**HPM-30** 3-Wege/3 Lautsprecher
Bassreflexsystem
Belastbarkeit: 60 Watt
Frequenzgang: 40 Hz–25 kHz
Empfindlichkeit: 88 dB/W.






# HiFi ohne Rauschen.

# Telefunken. Erfa

# Durch HIGH COM.

HIGH COM ist das neue System zur Rausch- und Störunterdrückung von Telefunken. Es senkt alle auf dem Übertragungsweg hinzukommenden Störsignale unter die Hörbarkeitsgrenze, ohne dabei das Nutzsignal zu verändern.

Durch diesen entscheidenden Fortschritt in der High Fidelity wird erstmalig auch das Cassettendeck zu einem vollwertigen Glied in der HiFi-Kette.

Das HiFi-Rack Slimline 1 mit HIGH COM bietet eine Musikwiedergabe, die allerhöchsten Ansprüchen gerecht wird. Das außergewöhnliche Design wird jeden HiFi-Liebhaber faszinieren.

## Das HiFi-Rack Slimline 1

**Die Bausteine:**

**Plattenspieler STS 1 hifi** mit Direktantrieb. Opto-elektronischer Endabschaltung mit Tonarmrückführung. 2-Motoren-Laufwerk. J-förmiger Leichtmetall-Tonarm mit Magnetsystem Low Mass Concorde LMA 5 von Ortofon, dem System mit besten Abtasteigenschaften.

**Vorverstärker STP 1 hifi** mit Tape to Tape-Schaltung. Hinterbandkontrolle. Vielfältige Anschlußmöglichkeiten nach internationalen Normen.

**High-Speed-Endverstärker STM 1 hifi** mit 2 x 85/120 Watt. 2 VU-Meter mit LED-Spitzenwertanzeige. DC-Kopplung und OCL-Schaltung.

**Tuner STT 1 hifi** mit quarzgenauer, digitaler Frequenz-/Kanalanzeige. 3 Wellenbereiche: UKW, MW, LW. Exakt-Tuning in LED-Technik. PLL-Decoder. AFC, schaltbar. Individuell regulierbare UKW-Stillabstimmung (muting).

**Cassettendeck STC 1 HIGH COM** mit neuem Rausch- und Störunterdrückungssystem HIGH COM von Telefunken, umschaltbar auf Wiedergabe dolbysierter* Cassetten. Für Fe-, $CrO_2$-, FeCr- und Me-Cassetten. Elektronische Tipptasten-Steuerung. 2-Motoren-Konzept.

*Eingetragenes Warenzeichen der DOLBY Laboratories Inc.

Telefunken hat HIGH COM erfunden, damit Sie Ihre Lieblingsmusik rauschfrei genießen können. Verschaffen Sie sich Klarheit. Bei Ihrem Telefunken-Händler.




**TELEFUNKEN**

Ein Unternehmen des AEG-TELEFUNKEN Konzerns

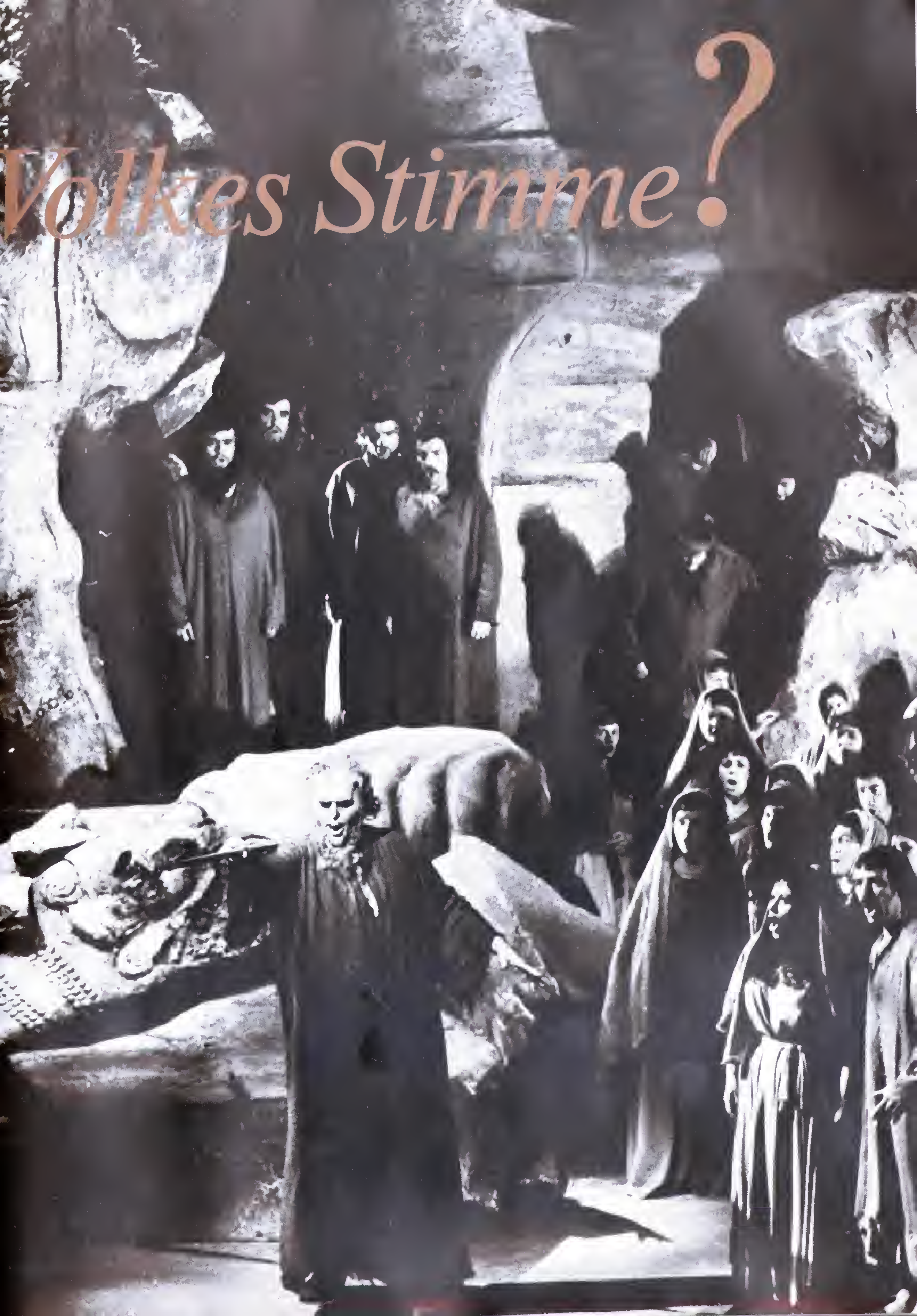
# hren im Erfinden.

# *Massenornament oder*

OPERN-CHÖRE

Was und wieviel
Opernchöre
zu singen
und zu bedeuten haben




Volkes Stimme?

Chöre gehören irgendwie zur Oper dazu. Warum auch nicht? Sie stören keinen, weil sie sich mit der Handlung meistens gut vertragen. Sie bringen Abwechslung und Klangmasse. Was wäre da weiter problematisch?
Ein paar Chornummern gehören zu den beliebtesten Opernhits. Sie erklingen oft in Wunschkonzerten. Der „Chor der Gefangenen" aus „Nabucco" wurde zum bei weitem populärsten Bestandteil dieser Oper. Das hing freilich nicht nur mit dessen musikalischer Schönheit und Eingängigkeit zusammen, sondern auch mit seinem poetisch-politischen Inhalt, der sich auf die von einer fremden Macht beherrschte italienische Nation übertragen ließ. Wenn heute Verdis „Teure Heimat" in deutscher Sprache geschmettert wird, werden bei manchen Hörern Gefühle angesprochen, die ähnlich von politischen Ereignissen herkommen.
Ein anderer typischer Opernchor ist der Jägerchor aus „Freischütz". Scheinbar nichts Politisches (obwohl auch das ein wenig täuscht: Die Oper spielt in den Jahren nach dem Dreißigjährigen Krieg, handelt im Grunde von Zerstörung und Wirren), eher ein schmuckes, brillantes Genrebild, Ausdruck einer kecken kollektiven Lebensart, romantisch-volkstümlich zurechtgeschnitten. Skeptische Dramaturgen und Szeniker sind geneigt, dieses Stück nicht ganz ernst zu nehmen; Harry Buckwitz inszenierte es als kitschige Gruppenpose fürs großväterliche Fotoalbum.
Dieser Jägerchor ist sicher ein extremes Beispiel für Chornummern, die „für sich" stehen, die wie Fertigteile in Opernzusammenhänge einmontiert sind. Andere Chöre im „Freischütz", in Marschners „Hans Heiling" oder in den frühen Wagner-Opern bis zum „Lohengrin" sind mehr in die Handlung integriert. Dennoch können auch sie noch Nummerncharakter haben wie der Brautchor aus dem dritten „Lohengrin"-Akt, bei dem nichts weiter geschieht als das liturgische Betreten eines Schlafzimmers und das ebenso feierliche Verschwinden des Frauenchores aus demselben.
Überall, wo es festliche und würdevolle Umzüge auf der Opernbühne gibt, ist der Chor dabei. Besonders Wagner ist ein Meister der von Fürsten und Politikern ebenfalls gern angewendeten Praxis, Haupt- und Staatsaktionen mit effektvoll angeordneten Menschenmassen zu schmücken.
Chor in der Oper will also oft „Volk" bedeuten — Chorgesang als Vox populi. In „Lohengrin" wird das mit unüberbietbarem Zynismus gebracht. Kaum glaublich angesichts dieses Chorparts, daß Wagner jemals ein profunder Demokrat gewesen sein könnte, denn die „Lohengrin"-Mannen und -Frauen plappern und grölen immer das nach, was von dem gerade dominierenden Protagonisten vorgesagt wird. Erst glauben sie alle treuherzig dem Telramund, aber kaum nähert sich der Schwanenritter, sind sie auch schon „umgefallen" — ein „Volk" der schlimmsten Opportunisten. Die in orientalischer Proskynese bellenden Janitscharen-Scharen in Mozarts „Entführung" waren immerhin ironisch gemeint. Und Mussorgskij macht im ersten Prologbild des „Boris Godunow" unmißverständlich deutlich, daß die Stimmen des zum Mächtigen „flehenden" Volkes bestellt sind; Klage wie Huldigung werden förmlich aus dem Volk herausgepeitscht.
Mussorgskijs „Boris" ist „Volksoper", also etwas gänzlich anderes als alle Wagnerschen Musikdramen. Russisches Volk wird da zugleich realistisch und als „Mythos" dargestellt: realistisch, weil die Chöre nicht nur „Klangmassen" zur Steigerung theatralischer Wirkung, nicht nur Folien oder Echoverstärkungen für die Gesänge und Aktionen der einzelnen sind, sondern Dramatis personae, echte Gegenspieler der Einzelfiguren. Indem die verschiedenartigen und widersprüchlichen Stimmen des Volkes sich verdichten zum vereinheitlichten Chorus, wird „Volk" freilich auch zu einer mythischen, ja mystischen Größe, was nicht heißt, daß in bestimmten historischen Situationen „Volk" eben diese chorisch geballte Kraft und Einheit im Leiden und im Kampf nicht bekommen könnte.
Mussorgskij konnte „Chor" und „Volk" realistisch miteinander identifizieren, nicht zuletzt darum, weil das chorische Singen im archaisch-agrarischen Rußland eine kraftvolle „Volkskultur" widerspiegelte, wie sie in den westlichen Ländern im Jahrhundert der Industrialisierung, Arbeitsteilung und Verstädterung kaum noch existierte. Verdi kam ihm vielleicht noch am nächsten, vor allem in „Nabucco", „Vespri Siciliani", „Forza del destino", „Don Carlos" und „Aida", Stücken, die auf mannigfache Weise noch von der Risorgimento-Thematik geprägt sind. „Volk" als eine imaginierte nationale Einheit artikulierte sich gerade da, wo diese Einheit politisch verhindert war (oder wo, wie in Rußland, ein unaufhebbarer Gegensatz zwischen Volk und Herrschenden bestand). In Deutschland lief alles viel prekärer ab; Nation wuchs hier, nach den gescheiterten Revolutionen, nicht als ein sich vereinheitlichender demokratischer Prozeß heran, sondern lockte und drohte in der Vormachtstellung Preußens. Dessen Sieg und Hegemonie war kaum die Sache des „ganzen" Volkes.
Wagners „Ring des Nibelungen" kann wohl als eines der auch politisch hellhörigsten Stücke des 19. Jahrhunderts gelten. Auffällig ist hier der fast völlige Verzicht auf den Chor. Nur im zweiten und dritten Akt der „Götterdämmerung" wird er herangezogen. Hier präsentiert er sich in gewaltförmiger Monumentalität, aber gewiß nicht als subjekthaftes „Volk". Beim Erscheinen Gunthers mit Brünnhilde ist er sozusagen eine überdimensionale Huldigungsmaschine, ein Riesenornament zur Einrahmung einer barbarischen Staatsaktion. Noch offensichtlicher ist die Rohheit der Hagenschen Mannenchöre: brutaler germanischer Mob (und darin eher „zukunftweisend" als mythologisch). „Volk" zerfällt hier in Stimmvieh und gierige Meute. Um Macht und Geld kämpfen einzelne und kleine Gruppen, gleichsam Lobbies.
„Der Ring des Nibelungen" ist also so etwas wie die Krise des Opernchores. Konventionelle dramaturgische Funktionen möchte Wagner dem Chor nicht mehr zuweisen. Er verschmäht es, das Zwergkollektiv der Nibelungen singen zu lassen. Das chorische „wie aus einem Munde" erscheint obsolet in einem Kontext, wo alle gegen alle kämpfen, jeder jeden betrügt. Der „wölfische" Hochkapitalismus zerbläst Visionen von Gemeinschaft und Gemeinsinn: Nur noch deren Zerrbilder scheinen in den „Götterdämmerung"-Chören auf. Und „Parsifal"? Hier kehrt der Chor zurück, was dramaturgisch oder opernästhetisch gewiß als eine „Zurücknahme" gegenüber dem „Ring" zu deuten ist (wie schon die „Götterdämmerung" in gewisser Beziehung die Radikalität der drei anderen „Ring"-Abende modifiziert). Im „Parsifal" herrscht aufs neue Gemeinschaft, kultisch formiert, also weit von der Realität abgehoben und „künstlich" gemacht. Mehr noch als im „Tannhäuser" sind hier nicht zwei reale Mächte oder „Parteien" gegeneinander geführt, sondern Abstraktionen, idealtypische Sphären, theaterhaft versinnlichte Prinzipien oder Geisterreiche, so lebendig und wirklich wie die diametral und „gebürtig" Guten und Bösen bei Karl May (die, wie die Gegenwelten bei Wagner, einander brauchen und ineinander sich verschlingen, um überhaupt existieren zu können).
Die opernästhetische Stellung der Chöre im „Parsifal" läßt aber auch noch anderes erkennen: die Funktionalisierung der Stimmenkollektive nach integral-koloristischen Gesichtspunkten. Die Chöre singen im „Parsifal" nicht irgendwie und irgendwo, sondern sind präzis kalkulierte Teilmomente eines „räumlichen" Klangkonzepts (das gilt besonders für die Gralstempelszenen). Chor wird also gleichsam zum „Instrument", zum Farbwert. Bei Debussys „Pelleas und Melisande" wird das noch klarer; da gibt es überhaupt nur „atmo-



sphärische" Chorstimmen aus dem Hintergrund (wie bei den vokalisierenden Chören in „Ariane et Barbebleu" von Paul Dukas).
Die „farbige" oder „instrumentale" Chorbehandlung läßt sich weit zurück verfolgen. Der die Abreise und die Rückkunft der Verlobten ankündigende Hintergrundchor von „Cosi fan tutte" gehört hier ebenso dazu wie die Backgroundchöre der Wolfsschluchtszene des „Freischütz". Der Berliozsche „Benvenuto Cellini" ist sicher ein besonders dankbares Beispiel für vieldimensionale Chorpräsenz. Parallel mit der weiteren Emanzipation und Individuierung der Orchesterinstrumente sind auch die Chöre bei Berlioz künstlerische „Produktivkräfte", die neuartig und erfinderisch eingesetzt werden. Die Arbeiter in der Werkstatt des Renaissancegoldschmieds Cellini bekommen in dieser Oper eine doppelte Aufgabe: Sie werden einmal als Hintergrundchor zum Teil einer genialen „räumlichen" Klangstruktur, treten dann aber auch sehr manifest auf als ein ins Drama eingreifendes, nämlich seinen Lohn forderndes Kollektiv. Manuel de Fallas „La vida breve" beschränkt sich wieder mit mehr koloristischen Chorparts; die Hintergrundstimmen der schicksalsergebenen andalusischen Schmiedearbeiter sprechen weniger für sich, malen eher die desolate Ausweglosigkeit unglücklichen Lebens, in das die Hauptfiguren hineingepreßt sind.
Durch eine ihrer Hauptquellen, die italienische Madrigalkomödie, ist der Chor als Form- und Handlungsmoment der Oper von Anfang an beigegeben. Mindestens ebenso wichtig dürfte die Erinnerung an den Chor der antiken Tragödie sein. Er wurde vor allem in Glucks Reformopern neubelebt. Glucks Chöre sind weniger „Volk" als „objektive" Instanzen, halb aus der Handlung heraustretende „kommentierende" Stimmen. Ihre Ruhe und Erhabenheit ist die der Ideen, die die Dramen beflügeln. Was damals an der italienischen Oper (wie sie auch Händel pflegte; in seinen Oratorien tat er dann freilich gerade hinsichtlich der Chöre etwas ganz anderes) konventionell und dramenfeindlich schien, war Oper als lockeres Gerüst für virtuose Arien, als Anlaß zur hemmungslosen Entfaltung von Gesangskunst und -eitelkeit. Freilich war auch darin ein „realistisches" Moment enthalten: Formen und Inhalte der Opern spiegelten die Macht und Freizügigkeit barocker Fürsten (und, was England betrifft, der frühen Imperialisten), denen sich in ihrer Entfaltung keine Götter und keine revolutionären Kräfte entgegenstellten. Chor konnte dabei bloß Staffage bleiben, fähnchenschwenkende Menge. In Mozarts „Figaro" klingt das schon konträr: Nicht zu überhören ist hier auch in den Chören ein Ton von Aufsässigkeit. Bald wird die Herrschaft der Grafen beendet sein.
Oder doch nicht? Vom fast biedermeierlich-versöhnlichen Schlußchor (natürlich kann man sagen, er ist zu schön, um in diesem Kontext wahr zu sein) führt ein erkennbarer Weg über die „Zauberflöte" zur braven, untertanenfrommen Spezies der deutschen Spieloper (die, wie Lortzings Streikoper „Regina" beweist, aber nicht durchweg ganz so bieder war). Das „Volk" der „Zauberflöte" scheint Licht und Zukunft nicht in Palastintrigen und Barrikadenkämpfen zu erblicken, sondern läßt sich gern bei der Hand nehmen von ehrwürdigen Priestern und einem patriarchalischen Herrscher; ganz so behagte es auch dem Geheimem Rat in Weimar. Allerdings mußten es Gute, Geläuterte sein, die das Volk beherrschen durften; die Aufklärung fügte den neofeudalistischen Tagträumen immerhin die ethischen Gebote hinzu. Religion, Freimaurerei, Schöngeisterei sollten derlei abstützen. O heiliger Schikanederl Sosehr Mozart im Es-dur-Chorfinale die fügsame Kleinkariertheit solcher Volksgesinnung musikalisch hinter sich ließ und seine Schwingen ins Human-Allgemeine erhob, so ohrenfällig blieb er doch in den Priesterchören der fatalen Männerkameraderle verhaftet, die hernach in Liedertafelei und reaktionär-vaterländischen Bünden und Turnerschaften triumphierte.
Kaum einen Hauch von Parodie, vielmehr behagliche Bestätigung und künstlerische Steigerung im Sinne effektmaximierender „Produktivkräfte" erfuhren solche kasten- und zunftmäßig erfaßten und gestutzten Opernmannen in den „Meistersingern". Spießig an ihnen dünkt Wagner allenfalls, daß sie das große romantische Genie nicht auf Anhieb anhimmeln; ansonsten liegen sie ihm schon richtig. „Verachtet mir die Meister nicht!" — Wenn Verdi im „Macbeth" die ehrbare Zunft der Mörder auftreten läßt, dann als ein so ausgeklügelt „kulinarisches" Chortableau, daß die Harmlosigkeit von chorischem Männergesang die Qualität schwarzen Humors erreicht.
Bemerkenswert, wie ungebrochen die Funktion des Chores noch in den Opern von Puccini ist. Der Verismo erzählt Geschichten von realen Personen in „authentischer" Umgebung. So sind die Protagonisten von „La Bohème" ebenso wie die von „Carmen", „Louise", „Cavalleria rusticana" und „Pagliacci" eingebettet in „Volksleben", wobei das Volk selbstverständlich nicht ein einheitliches Kollektiv ist wie bei Mussorgskij, sondern vielfältig gegliedert: Flaneure, Schmuggler, Zuschauer, Näherinnen, Kinder usw. Zugleich „instrumentalisiert" Puccini den Chor





immer wieder als impressionistischen Klangfaktor, etwa in „Butterfly" oder „Turandot". Religiöse Zeremonien in „Tosca" und „Suor Angelica" (wie in „Cavalleria rusticana") werden mit dem Opernchor ebenso „realistisch" geschildert wie ausgelassene, turbulente Szenen, etwa das übermütige Geschrei der Ministranten im ersten „Tosca"-Akt. Chor ist hier ganz „Action", lausbübisches „Tollhaus in der Kirche", gegen das dann Scarpia in seinem finsteren Auftritt einschreitet.
In den Bühnenwerken von Richard Strauss hat der Chor dagegen kaum viel zu sagen. In den avancierteren Strauss-Stücken kommt er gar nicht oder nur peripher vor; er fehlt auch in dem exponierten Spätwerk „Capriccio". Die beträchtlicheren Choraufgaben etwa der „Frau ohne Schatten" oder der „Ägyptischen Helena" scheinen mit musikalisch-dramatischen Unstimmigkeiten in diesen Stücken zu korrespondieren. Charakteristischerweise werden die Diener im „Capriccio" von acht Solisten gesungen. Ganz am Rande bleiben die Chöre im „Rosenkavalier". Nur zu verständlich: In diesen psychologischen Dramen und Komödien hat „Volk" ebensowenig Platz wie ein antiker Chor. Es spielt sich alles zwischen einzelnen ab, und auch Koloristik wird fast nur vom Orchester hinzugesetzt. Man weiß aus Strauss' Briefwechsel mit Hofmannsthal, daß er gern auch einmal deftig „Volk" gesetzt hätte; der sensible Librettist hat ihn (meistens) davor bewahrt.
Selbstverständlich ist der Opernchor als „Volk" auch in der nachstraussschen Oper problematisch geblieben. Lapidare Volkschöre gibt es zwar in mehreren Opern von Prokofjew, vor allem in „Krieg und Frieden"; man kann indes nicht behaupten, daß sie in ihrer (zumindest zeitweiligen) Nähe zur Schdanowschen Kunstdoktrin sonderlich überzeugend geraten wären, ganz anders als die karikaturistischen Chöre aus Schostakowitschs „Nase" oder die düster-eindringlichen Chorbilder aus Schostakowitschs „Katarina Ismailowa" und Janáčeks „Totenhaus". Bezeichnend, daß es in diesen beiden Werken auch wieder Gefangenenchöre sind, die das singende Kollektiv glaubwürdig machen. Ein groteskes Gegenbeispiel sind die knalligen Chöre aus der Oper „Krutnava" des Slowaken Eugen Suchon: Hier wird das Kollektiv zu einem aggressiv gesunden „Volkskörper" gemodelt, der den verbrecherischen Schädling erbarmungslos ausmerzt. Diese Wörter bezeichnen zur Genüge, um was für eine Vision von „Volk" es sich hier handelt. Damit haben weder die bäuerlichen noch die „Naturstimmen"-Chöre Janáčeks oder der „Chorus mysticus" aus dessen „Sache Makropoulos" das Geringste zu tun; sie sind — weit davon entfernt, bloß koloristische Materialien zu sein — Verdichtungen der den Stücken zugrunde liegenden dramatischen Ideen. Mal mehr „realistisch" wie in „Jenufa", mal gänzlich phantasmagorisch wie im zweiten Aktschluß des „Schlauen Füchsleins" oder bei den Stimmen der Wolga im „Katja Kabanowa"-Finale. Hier scheint auch so etwas wie ein legitimer Neuansatz für chorische Funktion in Opern, ebenso fern der bloß instrumentalen Handhabung wie dem Rekurs auf naturalistisch gesehene „Volks"-Menge. Der Gedanke, daß Chor nicht nur eine interessante und womöglich ingenieurhaft „einsetzbare" Klangfarbe ist, sondern kollektive Hervorbringung menschlichen Gesangs, ist bei Janáček noch oder wieder da (vielleicht sogar ein Quentchen „antiker" Chor).
Ein herausragendes und in seiner Art wohl kaum überholbares modernes Werk wie Bernd Alois Zimmermanns „Soldaten" ist von tief pessimistischer und zugleich extrem technologisch avancierter Haltung, weit davon entfernt, den Chorpart so „positiv" erscheinen zu lassen. Chor wird hier zum Teil zu einer „militaristisch" funktionierenden Klangmasse. Ein noch neueres Soldatenstück, Henzes „Wir erreichen den Fluß", löst den Chor in ein enorm aufgefächertes Solistenkollektiv auf. Eine einflußreiche Linie des Musiktheaters ging vom „szenischen Oratorium" der zwanziger Jahre aus (Strawinsky, Honegger), doch scheint sie in ihren Nachwehen (Orff) kaum noch zukunftsträchtig; allenfalls das Faktum der Handlungs-„Verfremdung" durch Chöre wäre brechtisch fruchtbar zu machen. Das Bild der mühsam sich prügelnden Choristen im zweiten „Meistersinger"-Akt scheint ein untrügliches Indiz dafür, daß ein Kollektiv eben kaum jemals so aktiv an einer Handlung teilnehmen kann wie die einzelnen Darsteller. Ob es aber die richtige dramaturgische Lösung wäre, die Kollektive zu Solisten zu vereinzeln? Würden sie in ihrer winzigen Solistenrolle dann nicht kraftloser, als wenn sie Bestandteile eines Chores blieben? Das letzte Wort ist noch nicht gesprochen. Die Komponisten werden es ebensowenig sprechen wie die Opernchoristen, die sich ihre Parts weniger aussuchen können als die Einzelsänger. Im Gegensatz zum gegenwärtigen Orchester ist der Chor aber eine relativ homogene, unhierarchische Gruppe. Vielleicht ist auch das nicht ganz gleichgültig für eine Opernästhetik, die menschliche Emanzipation nicht mit immer weiterer Aufsplitterung und Spezialisierung der „Produktivkräfte" gleichsetzt.

Hans-Klaus Jungheinrich

Seite 284: „Die Meistersinger von Nürnberg" — Deutsches Opernhaus Berlin-Charlottenburg
Seite 285 und 287: „Nabucco" — Deutsches Opernhaus Berlin-Charlottenburg, Chor der Städtischen Oper Berlin und der St.-Hedwigs-Kathedrale
Seite 286: „Die Meistersinger von Nürnberg" — Badisches Staatstheater Karlsruhe

# Anonyme Protagonisten der Oper

## Wirtschaftliche Situation der Opernchöre

Die Parteien haben sich geeinigt. Zum Eklat, zum Streik kommt es diesmal nicht; die Spielpläne werden termingerecht abgewickelt, das Publikum der bundesdeutschen Opernhäuser wird seinen „Lohengrin" und seine „Aida", seine „Zauberflöte" und seinen „Freischütz" termingerecht zu Gesicht und zu Gehör bekommen. Brabants Krieger, Ägyptens Volk, Sarastros Gefolgschaft, Webers Jäger werden — verkörpert durch die anonymen Protagonisten der Opernabende, die Chorsänger — ihren Beitrag zur musiktheatralischen Darbietung pünktlich beisteuern.

Um die soziale und materielle Existenz der Opernchormitglieder wurde indessen in letzter Zeit hart gerungen. In Düsseldorf vereinbarten die Tarifkommission der Vereinigung Deutscher Opernchöre und Bühnentänzer (VDO) in der Deutschen Angestellten-Gewerkschaft und der Deutsche Bühnenverein, der Zusammenschluß der Theaterträger, nach mehreren Verhandlungsrunden eine tarifliche Anhebung der Grundgehälter von Opernchorsängern und Tanzgruppenmitgliedern rückwirkend vom 1. Januar 1979 je nach Dienstalter um fünf bis elf Prozent: eine Lösung, die die Situation der Chormitglieder zwar fraglos verbessert, die Sänger aber keineswegs beglückt und ihren Nöten und legitimen Forderungen nicht gerecht wird. Mit knapper Mehrheit billigte die VDO den in Düsseldorf ausgehandelten Kompromiß. „Nach vielen Jahren der Verhandlungen erfolgte endlich" — heißt es in einer Mitteilung des Verbands — „auch der Einstieg in die Bezahlung nach Dienstjahren ... Die Opernchormitglieder können aber mit diesem Ergebnis nicht vollauf zufrieden sein", heißt es weiter, „da die Angleichung an andere Gruppen an den Theatern nicht erfolgte." Gleich bei der Bezahlung nach Dienstjahren besteht eine Inkonsequenz: Bei der Berechnung der Dienstjahre eines Opernchormitglieds zählt nur die Zeit, die es an dem Theater verbrachte, an dem es gegenwärtig verpflichtet ist: eine unlogische Sparmaßnahme, die in keiner anderen Berufssparte praktiziert und mit großer Wahrscheinlichkeit auf längere Sicht vor allem die großen Häuser vor Nachwuchsprobleme stellen wird, da nach der neuen Regelung Chorsänger nach einigen Dienstjahren an einem kleineren Theater unter Umständen wenig Bereitschaft zeigen werden, zu größeren Bühnen überzuwechseln.

Im Klartext: Es geht um eine eklatante soziale Ungerechtigkeit. An den Opernchormitgliedern ist der Wohlstand in der Bundesrepublik vorbeigegangen. Sie leisten einen wichtigen Beitrag zur künstlerischen Produktion des Musiktheaters, die mit dem Orchester und dem Chor steht und fällt, einen Beitrag, der solide Ausbildung — ein Chorsänger studiert wenigstens sechs bis acht Semester, und die ersten drei Jahre am Theater, die im wesentlichen dem Repertoirelernen dienen, zählen praktisch auch zu seiner Schulung — und qualifiziertes Können voraussetzt.

Neben stimmlich-musikalischen Aufgaben werden an die Chormitglieder auch schauspielerische Forderungen gestellt, die beim modernen, im Vergleich zur Tradition viel komplexeren Regiestil mitunter recht diffizil sein können. In seiner Begeisterung für den Starglanz neigt der Opernbesucher offenbar dazu, den Einsatz, die seriöse, künstlerisch anspruchsvolle Arbeit der Chorsänger zu vergessen, die durchschnittlich vierzig bis fünfzig Opernchorpartien unterschiedlichsten stilistischen Zuschnitts auswendig beherrschen — mittlerweile zum Teil in fremden Sprachen. Nur wenige sind sich auch der Schwierigkeiten bewußt, die der Gastspielbetrieb durch ständige Umstellungen — wegen ungewohnter Tempi, eventuell ungewohnter Striche und gegebenenfalls unbekannten fremdsprachigen Textes — gerade dem Chor bereitet und deren Lösung vom einzelnen Chorsänger Erfahrung, Elastizität und Konzentration fordert. Hinzu kommen gelegentliche individuelle szenische (manchmal auch sängerische) Aufgaben; so sprach Walter Felsenstein nur von seinen „Chorsolisten".

Diese vielschichtige Tätigkeit wird an den Opernhäuser der Bundesrepublik wie nichtspezialisierte Arbeit vergütet. (An einem westdeutschen Theater verdient ein Chorsänger beispielsweise monatlich 200 Mark weniger als seine Ehefrau als Ankleiderin, also eine ungelernte Arbeitskraft.) Vor allem stehen die Gehälter der Chorsänger in keinerlei Verhältnis zu denen anderer Gruppen am Theater. 1962 noch betrug der Unterschied zwischen dem Monatsgehalt eines Orchestermusikers und eines Chormitglieds nur 290 Mark im Bundesdurchschnitt, heute beläuft er sich auf etwa 1200 bis 1500 Mark. Wohlgemerkt, die Angleichung an die Vergütung der Orchestermusiker, die eine längere, aufwendigere, zum Teil komplexere Ausbildung zu absolvieren haben, wünschen die Chorsänger nicht einmal. Ihnen geht es darum, daß der Unterschied, der in der gegenwärtigen Größenordnung keine rein finanzielle Frage ist, sondern auch eine Unterbewertung ihrer Leistung impliziert, kein diskriminierender bleibt, daß die „unverantwortliche Benachteiligung" — so Wolfgang Sawallisch, Generalmusikdirektor der Münchner Staatsoper —, „die durch mehr als fünfzehn Jahre nachweisbarer Auseinanderentwicklung in der Honorierung zwischen Opernchorsängern und Orchestermusikern zuungunsten des Opernchors eingetreten ist", korrigiert wird.

An einem größeren Opernhaus steht der Chor in jährlich zweihundertzwanzig bis zweihundertvierzig Aufführungen auf der Bühne, im Chorsaal wird täglich zwei Stunden gearbeitet, Regieproben sind den Chorproben koordiniert. Kurzum, es ist nicht einzusehen, weshalb sich ausgerechnet Opernchorsänger mit Minimalvergütung begnügen müssen. Ein Anfang wurde jetzt gemacht, es bedarf aber kurzfristig weiterer Verbesserungen der Situation des Opernchors.

Bereits heute besteht das Nachwuchsproblem; ohne einschneidende Änderungen kann es sich nur verschärfen und auf längere Sicht zur Existenzkrise der bundesdeutschen Opernhäuser führen. Dabei bleibt nur zu hoffen, daß niemand naiv genug ist, von einer Lösung des Opernchorproblems durch Heranziehung von Laienchören zu träumen. Denn einerseits ist den Forderungen des modernen Repertoires und der modernen Aufführungspraxis nur der Berufssänger gewachsen, andererseits leuchtet die Idee wenig ein, daß in Zukunft die Chefärzte, Kaufleute und Hausfrauen vom Gesangverein sechsmal wöchentlich dreieinhalb Stunden proben und abends eine Aufführung etwa der „Meistersinger" bestreiten könnten.

Gabor Halasz

# Musikalische Akteure oder singende Statisten?

## Der Opernbetrieb aus der Sicht des Chores

Die Frage nach dem Vorrang des darstellerischen oder musikalischen Moments in der Tätigkeit eines Opernchores steht meist im Vordergrund der Überlegungen, wenn es zu einer Diskussion über die Rolle des Chores in der Oper kommt. Zu diesem Problem haben sich Komponisten, Dirigenten und Regisseure wiederholt geäußert, allerdings fehlt diesen Darlegungen meist die Innenperspektive, d.h. die Problemdarstellung aus der Sicht des Chores selbst.
Im modernen Opernbetrieb befindet sich der Chor in einem Spannungsfeld von Kunst, Dienstrecht und Administration. Die Wechselwirkung beziehungsweise der Aktionsmechanismus dieser Kräfte haben der Tätigkeit eines Chores neue Dimensionen verliehen, nicht immer zum Vorteil der künstlerischen Aufgabe. Die Spannung zwischen künstlerischem Konzept, dienstrechtlicher Stellung und technischer sowie finanzieller Verwaltung zeigen die Erfahrungen des Wiener Staatsopernchores. In einer Art Selbstdarstellung durch die Personalvertretung des einzigen professionellen Chores in Österreich sei versucht, die Situation eines Chores an einem großen Opernhaus zu schildern.

### Zusammensetzung

Der Chor zählt einhundertfünf Mitglieder, für große Choropern steht ein Zusatzchor mit weiteren einhundertfünfzehn Sängern zur Verfügung. An der Wiener Staatsoper singt zur Zeit ein sehr „junges" Ensemble; das Durchschnittsalter liegt bei etwa vierzig bis fünfundvierzig Jahren.
Chöre dieses Umfangs und in dieser Position stellen eine Art Sammelbecken für Sänger von mittleren und kleineren Theatern dar; sie kommen von österreichischen Landesbühnen und zum großen Teil auch aus der Bundesrepublik. Zu einem geringeren Teil bewerben sich Studierende höherer Musiklehranstalten, die ein Gesangsstudium bereits im Hinblick auf eine spätere Chortätigkeit absolvieren, und schließlich stoßen noch jene Sänger hinzu, die sich nach Abbruch einer Solistenkarriere der Chorarbeit zuwenden.

### Sind Chorsänger singende Beamte?

Mit Ausnahme eines probefreien Tages pro Woche arbeitet ein Chorsänger der Wiener Staatsoper jeden Vormittag im Probesaal (musikalische Einstudierung, Repertoireproben, szenische Proben), abends je nach Auftrittsplan in der Vorstellung. Bei neuengagierten Chorsängern kommt vor der allgemeinen Chorprobe die Teilnahme an der sogenannten Elevenschule hinzu, in der das gesamte Repertoire erarbeitet wird. Dies dauert bei dem derzeitigen Umfang von etwa sechzig Opernwerken in der Regel vier Jahre.
Der Dienstvertrag sieht vor, daß jeder diensthabende Chorsänger bis sechzehn Uhr erreichbar sein muß. Insgesamt sind fünfzehn bis fünfundzwanzig Abenddienste pro Monat vorgeschrieben, die gesamte Dienstverpflichtung in einer Saison umfaßt einhundertneunzig Abenddienste und zweihundertzwanzig Proben. In der Praxis wird diese Verpflichtung jedoch meist überschritten, im Durchschnitt werden etwa zweihundertvierzig Abenddienste geleistet.
Die dienstrechtliche Stellung des Sängers beruht auf einem Jahresvertrag, der üblicherweise automatisch verlängert wird. Ein Chorsänger der Wiener Staatsoper hat also keinen Beamtenstatus; dennoch erhält er nach einer Dienstzeit von fünfunddreißig Jahren eine staatliche Pension.



„Boris Godunow" — Wiener Staatsoper

### Musikalische Anforderungen höher als bei Solisten

Die grundsätzliche Voraussetzung für die Aufnahme in den Chor ist der Nachweis eines Gesangsstudiums, wobei ein Abschlußdiplom nicht unbedingt gefordert wird. Es mag überraschen, daß die musikalischen Anforderungen an den zukünftigen Chorsänger in der Regel etwas höher sind als an Gesangssolisten. Beim Vorsingen wird vor allem auf einwandfreies Vom-Blatt-Singen geachtet, und einfache Kenntnisse der Harmonielehre sind nachzuweisen. Zu diesen musikalischen Anforderungen treten noch die notwendigen Sprachkenntnisse: Die Beherrschung des Italienischen ist obligatorisch, eine zweite Fremdsprache — vorzugsweise Französisch — ist erwünscht.
Die Altersgrenze für die Aufnahme in den Chor liegt bei dreißig Jahren. Sollte der Sänger bereits Vordienstzeiten an anderen Theatern aufweisen können, ist eine Überschreitung dieser Grenze bis zu vier Jahren möglich.

### Chorsänger — ein Mangelberuf

Nicht nur Symphonieorchester leiden unter Nachwuchsproblemen, auch der Opernchor hat Sorgen mit dem Sängernachwuchs. In Wien sucht man zum Beispiel seit Jahren einen tiefen Baß; allgemein herrscht großer Mangel an Tenören. Die Gründe für die sinkende Attraktivität der Chorarbeit für junge Sänger sieht Karl Neugebauer, Betriebsrat des Wiener Staatsopernchores, vor allem in den außerkünstlerischen Belastungen, denen ein Chorsänger in einem großen Opernbetrieb ausgesetzt ist. Dazu gehören u.a. hohe musi-

kalische und physische Anforderungen, ganztägige Dienstleistung, kaum freie Wochenenden und Feiertage, zu geringe Gagen, wenig Urlaub. Die relativ niedrigen Gagen führen zur Nebenbeschäftigung bei Festspielen, wie zum Beispiel in Salzburg und Bregenz, zu Konzerten und Plattenaufnahmen, wodurch wiederum die Freizeit verkürzt wird.

Verschärfend auf diese Situation wirkt noch das Problem der allgemeinen Arbeitszeit und wie es von Außenstehenden, d.h. Theaterfremden, gesehen und präsentiert wird. Laut Karl Neugebauer wird dieses „Unverständnis" bei der Bevölkerung durch die Presse ungerechtfertigt verstärkt, denn „mehr Dienstleistung unsererseits ist nicht möglich".

Das größte Problem — in der Folge der administrativ-technischen Mehrbelastung — liegt jedoch im Bereich der künstlerischen Fortbildung. Für die stimmliche Weiterbildung ist der Chorsänger allein verantwortlich. Durch den ständig steigenden Zeitaufwand für die Aufrechterhaltung des Proben- und Vorstellungsbetriebs schrumpft die verfügbare Zeit für die eigene stimmliche Fortbildung des Sängers in immer größerem Maße.

## Anhebung des künstlerischen Standards

Versucht man, den künstlerischen Standard von heute mit demjenigen vergangener Jahrzehnte zu vergleichen, dann sieht der Chor selbst eine deutliche Anhebung gegenüber der Situation vor vierzig bis fünfzig Jahren. Dies ist nicht zuletzt auf ein Ansteigen gewisser ästhetischer Ansprüche seitens des Publikums zurückzuführen, das vor allem durch die technischen Medien und insbesondere durch die Schallplatte gefördert wurde.

Die größte Aufgabe in bezug auf eine Anhebung des künstlerischen Standards der Darbietung stellte sich in Wien vor zwanzig Jahren. Damals wurde unter der Direktion Karajans die Aufführung in der jeweiligen Originalsprache eingeführt. Der Chor hatte einen Großteil des Repertoires neu zu studieren; bei einem Pflichtpensum von drei Werken pro Saison beanspruchte die Umstellung insgesamt etwa acht Jahre. Heute sind folgende Sprachen im Spielplan der Wiener Staatsoper zu finden: italienisch, französisch, russisch, deutsch, lateinisch und altgriechisch.

Dieser Aspekt der künstlerischen Perfektionierung im Sinne der Werktreue läßt die Problematik der Originalsprache aus der Sicht der praktischen Chorarbeit in einer neuen, technisch-finanziellen Perspektive erscheinen. Wenn man bedenkt, welch zusätzlicher Zeit- und Finanzaufwand notwendig ist, um — wie zum Beispiel an der Wiener Staatsoper — den Originaltext von „Boris Godunow" in szenischen und musikalischen Extraproben phonetisch einzustudieren, dann drängt sich der Vergleich mit dem Betrieb an kleineren und mittleren Opernbühnen auf, an denen die Werke in der jeweiligen Landessprache dargeboten werden.

## Mitsprache des Chores im Betrieb

Der Chor besitzt gewisse, wenn auch beschränkte Möglichkeiten zur Artikulierung eigener Wünsche und Probleme. Meist geschieht dies durch den Chordirektor, der für das Einstudieren der Werke verantwortlich ist und das Bindeglied auf administrativ-technischer Ebene zwischen Chor und Direktion, auf musikalisch-künstlerischer Ebene zwischen Chor und Dirigent darstellt. In seiner Funktion als Direktionsmitglied vertritt der Chorleiter die Interessen des Chores in bezug auf die Bewältigung der gestellten Aufgaben, da ihm auch die Besetzung des Chores nach Absprache mit Dirigent und Regisseur obliegt.

Auf die Programmgestaltung kann der Chor insofern einen Einfluß geltend machen, als er bei der Direktion durch den Betriebsrat seine Meinung deponieren kann, wenn durch den angesetzten Spielplan die stimmliche Belastung zu groß zu werden droht.

## Professionelle Aufgaben und künstlerische Verantwortung

Neben den vielfältigen, administrativ-technischen Problemen, die der Chor in einem großen Opernbetrieb zu bewältigen hat, sollten jedoch seine eigentlichen Aufgaben in der Werkrealisierung nicht übersehen werden. Der moderne Musikbetrieb stellt auch im künstlerischen Bereich vermehrte Anforderungen, vor allem an die szenische Darstellung. Nach eigener Aussage ist der Chor an einer aktiven szenischen Mitarbeit sehr interessiert und bevorzugt Regiekonzepte, die ihm einen größeren Anteil an der szenischen Aktivität einräumen.

Die szenische Arbeit kann bei Opernproduktionen für das Fernsehen zusätzliche Bedeutung erlangen, wobei die Erfahrungen des Wiener Staatsopernchores hier unterschiedlicher Natur sind. Arbeitete etwa Zeffirelli bei seiner „Carmen"-Produktion in den Massenszenen vorwiegend mit Statisten, so legt Karajan bei der Fernseharbeit besonders großen Wert auf die szenische Realisierung durch den Chor selbst. Dieser Einsatz verlangt spezielle Chorproben, in denen die Darstellung auf die geänderten Beleuchtungsverhältnisse und die Kameraführung abgestimmt wird.

Sosehr der Chor an diesen zusätzlichen szenischen Aufgaben — und nicht zuletzt auch am TV-Honorar — interessiert ist, die vermehrte darstellerische Aktivität geht zu Lasten der musikalischen Eigenaktivität. Die musikalische Forbildung wird zu einem immer größeren Problem. Der Betrieb engt die dafür verfügbare Zeit immer mehr ein und fördert gleichzeitig die aus künstlerischer Sicht gefährliche Trennung zwischen professioneller Tätigkeit und musikalischer Eigenverantwortung.

Irmgard Bontinck

„Carmen" — Wiener Staatsoper





# Buchbesprechung

**Musik aktuell:** Begleitmaterial (Kommentarheft und Beispielplatte) 1 und 2

Wie andere musikpädagogische Publikationen ist nun auch „Musik aktuell", das in seiner Ausgangsform von einem Sieben-Autoren-Team verfaßte „Musikbuch für die Sekundar- und Studienstufe" (1971, Bärenreiter, Kassel; 8. Auflage 1978), durch eine Fortsetzungsreihe aus Text und Schallplatte erweitert worden. Die Texthefte mit dem Untertitel „Analysen, Beispiele, Kommentare" (und für Schüler wie Lehrer gedacht), bleiben dem didaktischen Konzept von „Musik aktuell" treu: „daß es weniger darauf ankommt, richtige Antworten zu geben als richtige Fragen zu stellen"; sie wollen also nicht eigentlich lehren, schon gar nicht belehren und in irgendeiner wohldosierten Progression den behandelten Stoff ausbreiten, sondern eher anregen, das eigene Nachdenken mobilisieren und „Initiativen der Schüler wie der Lehrer" herausfordern. Die Schallplatten mit „Klangbeispielen" liefern zu diesem Lernprozeß, der wohl weniger auf den Normalfall mit großen Klassenstärken als auf die kleine Gruppe in Arbeitsgemeinschaften und Kollegstufenkursen berechnet ist, das nötige akustische Material (bei 1 mit neun, bei 2 mit dreizehn Beispielen) und greifen dabei auf Ausschnitte aus vorhandenen Produktionen zurück (bei 2 allerdings auch einige Klaviereinspielungen des Autors). Die Methode hat — soweit es die beiden Erstveröffentlichungen der Reihe zu erkennen geben — ihr Gutes in der Beweglichkeit des Ansatzes und des Vorgehens, freilich führt das Streben nach dem Unkonventionellen, nach dem munteren Glück, eigene Wege zu gehen, gelegentlich auch zu einem Mangel an Grundinformationen oder prinzipielleren Orientierungshilfen.

**1 Neue Musik,** von Wolfgang Rogge

a) Textheft, 64 S. mit zahlreichen Notenbeispielen. Bärenreiter, Kassel, 1979

b) Schallplatte mit Ausschnitten aus Werken von Webern, Boulez, Ligeti, Messiaen, Krenek, Karkoschka, Stockhausen, Penderecki, Pousseur (Produktionsfirmen: DG, Harmonia mundi, Cantate, Orion, RBM); Bärenreiter-Musicaphon 30 SL 5100

Selbstverständlich ist es unmöglich, den Bereich der „neuen Musik" mit einer Auswahl von neun Beispielen einigermaßen signifikant zu erfassen. Sich zweimal dafür zu entschuldigen — einmal in der Vorbemerkung des Autors, das andere Mal im „Didaktischen Kommentar" des Herausgebers Helmut Segler am Schluß — ist dennoch unnötig. Denn es kommt ja darauf an, was man mit den herangezogenen Werkfragmenten will, welche Dienste sie als Ausgangspunkt für Überlegungen, fürs „Stellen der richtigen Fragen" leisten sollen. Und da schlägt Rogge — zumindest in den vier ersten Beispielen — einen verfolgbaren Kurs ein: Webern (mit dem Variationensatz aus der Symphonie op. 21) als Bezugsgröße für die Musik der fünfziger Jahre, dann Boulez (mit dem Flöte-Alt-Duett aus „Marteau sans Maître") als Exponent dieser Phase „serieller Musik" sowie Ligeti (mit der Orgeletüde „Harmonies") als Überwinder dieser Phase und Messiaen (mit zwei der „Sept Haikai") als wichtiger Mittler zwischen den Generationen und — was erst danach Bedeutung erlangte — zwischen den Kulturen einschließlich Indien und Ostasien. Doch ist dies eine historische Ableitung, während Rogges Kommentare die historische Dimension fast gänzlich (bis zum Verschweigen der Entstehungsdaten) aussparen.
Diese Kommentare sind überhaupt weitgehend eine Zitatcollage, was ihren Materialwert steigert, ihre hinführende Funktion im Unterricht aber erheblich schmälert. So wird der elektronische Teil von Kreneks „Doppelt beflügeltes Band" nicht beschrieben, obwohl Fragen gerade ihn betreffen; von Karkoschkas Gruppenimprovisation „Ad hoc" (Klangbeispiel) geht Rogge, noch ehe ihre Prämissen geklärt sind, zu einem Improvisationsmodell (Beschreibung) von Helmut W. Erdmann über, das andere Voraussetzungen hat. Und nach einem Zitat aus Stockhausens Text-Klang-Umsetzung „Setz die Segel zur Sonne" — mit kritischen Stimmen zu derart „intuitiver Musik" — müssen auch noch Abstecher zum Oratorium (Pendereckis „Lukas-Passion") und zur Oper (Pousseurs „Votre Faust") gewagt werden — beides trotz guter, eingehender Analysen eigentlich Richtstrahler zu besonderen Gattungen ohne recht verläßliche Basis im zentraleren Bereich. — Hinzu kommt, daß die Klangbeispiele, für deren subjektive Auswahl der Autor, wenn er sie hinreichend begründen könnte, jede Freiheit hätte, in der dargebotenen Interpretation (Webern durch Karajan, Ligeti durch einen braven, statt einen kompetenten Organisten) an Überzeugungskraft und damit einleuchtender Stellvertretungsfunktion einbüßen.

**2 Form in der Musik,** von Diether de la Motte

a) Textheft, 79 S. mit zahlreichen Notenbeispielen. Bärenreiter, Kassel, 1979

b) Notenheft mit größeren Partiturauszügen aus Werken von Schubert, Haydn, Beethoven (Streichquartett op. 135), Liszt, Mozart, Schumann, Vivaldi, Bach. 24 S. Querformat. Bärenreiter, Kassel, 1979

c) Schallplatte mit Auszügen aus denselben Werken wie b), dazu solchen von Beethoven (noch Kreutzer-Sonate und 9. Symphonie), Debussy, Bartók, Langer (Produktionsfirmen: Philips, CBS, Bärenreiter-Musicaphon, Hungaroton, DG, DaCamera, Claves); Bärenreiter-Musicaphon 30 SL 5101

Erstaunlich ist im Vergleich zum Begleitmaterial 1, daß dort, wo der methodisch offene, auch schwer zu überschauende Bereich „neue Musik" eigene Wege und subjektive Behandlungsweisen geradezu provoziert, der Autor sich in Tendenzen zu einer Scheinobjektivität verstrickt, während hier, auf dem weidlich abgegrasten Feld der Formenlehre, wo tradierte Methoden und eine gängige Terminologie eine eher sachlich-distanzierte Darstellung nahezulegen scheinen, der persönliche Stil, die Ich-Betonung und das ungewohnte Verfahren auf eine höchst erfrischende Weise dominieren. Diether de la Motte hatte eben auch gar nicht vor, den Bestand an historisch gewachsenen Formen Revue passieren zu lassen, sondern er wollte die zugrunde liegenden Kompositionsprozesse, wie Form überhaupt entsteht, anschaulich machen. Und das ist ihm, zumal in solcher Kürze, ebenso lebendig und ideenreich wie in der Sache schlüssig gelungen. Er operiert also nicht mit irgendwelchen abgesicherten Lehrbuchkategorien, vielmehr geht er von den beiden elementaren Prinzipien „Entwicklung" und „Reihung" aus, erklärt ihre Unterschiede, verfolgt sie weiter, bildet Analogien (in Sprache, Zeichen, Zahlen, Alltagsvorgängen) für die „Nicht-Musikalischen", kommt zu Analysen, baut sie aus vom Überschaubaren bis zur Großform. Und immer nimmt er den Schüler gewissermaßen bei der Hand, leitet ihn an, stellt ihm Aufgaben, redet ihn im Imperativ der zweiten Person direkt an, läßt ihn Erfahrungen machen. Notenheft und Schallplatte (wenngleich interpretatorisch auch wieder — sogar zu höheren Anteilen — keineswegs optimal) ergänzen da sehr sinnvoll, indem sie nach textlicher Vorbereitung zweifache Möglichkeit zur unmittelbaren Konfrontation bieten.
Nur hat sich de la Motte von seiner Neigung zum Griffigen in Stil und Vergleich, soviel Aufgewecktheit, Laune und Neugier-schärfende Spannung sie ihm eintragen, ab und zu verleiten lassen, des Guten ein bißchen zu viel zu tun: Da wird das Saloppe und Burschikose krampfhaft forciert („Intermezzo über Jeans, Speisekarten und den 1. FC Köln"), die Angleichungen an heutige Sprachfloskeln unter Jugendlichen mißraten zur Anbiederei („Das letzte Kapitel hast Du aber ganz schön in den Sand gesetzt", redet sich der Verfasser in einem Streitgespräch mit dem Leser selber an), und ein Vergleich von Bachs Konzert für vier Cembali mit der Vivaldi-Urform für vier Violinen wird unter der Überschrift „Zum Schluß gibt's einen Krimi" mit „schon klingelt's bei der Kripo", einem „Trupp von der Spurensicherung" oder dem Feststellen von „Fingerabdrücken" unnötig läppisch aufbereitet. — Andererseits wäre es doch ganz wünschenswert gewesen, wenn die konkreten Ergebnisse dieses an sich vortrefflichen Untersuchungsganges, ohne seine Eigenständigkeit zu schmälern, jeweils mit den nun einmal eingeführten Begriffen aus dem Vokabular der schulmäßigen Formenlehre in Beziehung gesetzt worden wären. Anfangs geschieht das noch, verliert sich dann aber völlig. Termini sind aber gute Merkhilfen, geben komplexen Sachverhalten einen zentrierenden (wenn auch verengenden, halbrichtigen oder gar falschen) Namen. Und gelernt soll ja wohl werden — trotz aller begründeten Skepsis gegen eingepauktes Wissen und (wie Helmut Segler in seinem etwas selbstgefälligen Nachwort darlegt) überständig gewordene Vermittlungsweisen.

Ulrich Dibelius

## Lehrauftrag für Diskologie

Dr. Hans Hirsch, Leiter der Klassik-Produktion der DG, erhielt einen Lehrauftrag der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Hamburg für „Diskologie" und wurde zum Professor ernannt. Mit diesem Lehrauftrag soll der Versuch gemacht werden, Möglichkeiten und Grenzen der Musik und ihrer Interpretation im Bereich der Tonträger zu erkunden, jenem Bereich, der durch das Phänomen der technischen Vervielfältigung entscheidend bestimmt wird.
Das neue Lehrprogramm ist Parallele und Ergänzung zu dem Mitte 1978 vergebenen Lehrauftrag für „Darstellende Kunst im audiovisuellen Medienbereich / Organisation von kommunikativen Medien".

# Benjamino Gigli der Rattenfänger von Recanati

## Kritische Anmerkungen zur Edition einer vollständigen Diskographie

### Einseitiges Bild

In blumigen Biographien ist der am 20. März 1890 geborene Benjamino Gigli als „Nachtigall von Recanati“ gefeiert worden. Wie schon bei Caruso hat sich auch bei Gigli der Ruhm von seinem Träger gelöst, ist der Name zum Etikett geworden, unter dem die Sache, die der Sänger vertreten haben soll, an den Mann kam: „Benjamino Gigli — Belcanto italiano“ hieß eine der letzten größeren Veröffentlichungen (Electrola 2129/30) mit Aufnahmen vorwiegend aus den dreißiger Jahren. Diese Platten sind die berühmtesten, die der Tenor in seiner unglaublich langen Aufnahmekarriere — sie dauerte von 1918 bis 1955 — gemacht hat; zugleich sind sie höchst problematisch. Mit Belcanto im klassischen Sinne haben sie nämlich rein gar nichts zu tun. Vielmehr sind sie Zeugnisse eines (noch zu beschreibenden) spätzeitlichen Stils und — bei aller stupenden Pracht der Stimme — geprägt durch Manierismen und technisch-stilistische Mängel. Gleichwohl waren es diese Aufnahmen, die den meisten Hörern hierzulande das akustische Bild von Gigli vermittelt haben. Hingegen blieben die überragenden ganz frühen Aufnahmen von 1918 und 1919, auch die der frühen zwanziger Jahre fast unbekannt.

### Angefochtener Ruhm

Der als „Sänger des Volkes“ bezeichnete Gigli hat für seinen Ruhm und seine Beliebtheit bei der breiten Masse büßen müssen. Es gibt keinen zweiten Tenor seines Ranges, der so kontrovers beurteilt worden ist wie Carusos Nachfolger an der Met. Der Kritiker Ulrich Schreiber bezeichnete ihn als „Meister der hurtigen Oberflächlichkeit, der Sentimentalisierung und geschmacklichen Verirrung“. Wolf Rosenberg sprach in seinem Buch über „Die Krise der Gesangskunst“ davon, daß Gigli „sehr überschätzt wurde“, bemängelte sein Legato, seine Phrasierung, stellte seine musikalische Intelligenz in Frage und warf ihm „larmoyante und süßliche Vortragsweise“ vor. Lord Harewood, Koryphäe in Fragen der Gesangskunst, hielt Giglis „oft weinerliche Vortragsweise für unerträglich“. John Steane hingegen rühmte in seinem Buch „The Grand Tradition — Seventy Years of Singing on Record“ Giglis Stimme als die schönste ihrer Zeit, womöglich des gesamten Jahrhunderts. Und italienische Spezialisten wie Fedele d'Amico und Rodolfo Celletti sehen in Gigli einen Caruso ebenbürtigen Sänger. Diese widersprüchlichen Ansichten lassen sich jedoch durchaus auf einen Nenner bringen — unter der Voraussetzung freilich, daß man sich systematisch mit dem diskographischen Erbe des Sängers beschäftigt. Möglich wird das jetzt durch eine fünfundzwanzig Platten umfassende Edition der EMI Italiana, die sämtliche — zum Teil unveröffentlichte — Aufnahmen aus ihren Archiven geholt hat. Mit den drei Kassetten erhält man einen fast kompletten Gigli (nur einige wenige Aufnahmen entstanden für die RCA), dazu in ganz vorzüglichen Überspielungen: Die EMI-Ingenieure haben nicht nur auf genaue Tonhöhen geachtet (in den frühen Jahren der Platte schwankte die Umdrehungszahl bei den Aufnahmen zwischen ca. siebzig bis fünfundachtzig pro Minute), sondern auch nur höchstens zwanzig Minuten Musik pro Seite gepreßt, so daß die Stimme geradezu unglaublich frisch und präsent klingt. Da auch die Kommentare Rodolfo Cellettis ausgezeichnet sind, ist die editorische Seite vorbildlich, zumal alle Texte und die unerläßlichen Aufnahmedaten (einschließlich Matrizennummern) verzeichnet sind.

### Der Sänger als Symptom

Geboten wird aber mit dieser musterhaften Edition weit mehr als eine individuelle Sängerdiskographie, weit mehr als eine Sammlung von Hits zur höheren Ehre eines Stars. Vielmehr sind die fünfundzwanzig Platten zeit- und entwicklungsgeschichtliche Dokumente zur Entwicklung der Gesangskunst in der Epoche des Niedergangs der Oper; zugleich offenbaren sie eine merkwürdig-unpersönli-

---

1. Kassette: Opernarien. EMI Italiana 3 C 153-03 480/86

2. Kassette: Canzoni e Romanze. EMI Italiana 3 C 153-03 523/33

3. Kassette erscheint im Frühjahr 1980. Sie enthält bisher nicht oder nur privat veröffentlichte Aufnahmen, Giglis Abschiedskonzert aus der Carnegie-Hall, Filmaufnahmen und — bislang auch nur in Raubpressungen erhältliche — Aufnahmen aus Konzerten in Rio de Janeiro, Manchester und Recanati.

# Das unterscheidet uns von anderen Cassetten:

# Das Vier-Funktionen-Vorspannband



Kompromißlose Technik und Liebe zum Detail begründen das hohe Niveau der Maxell-Cassetten.
Zum Beispiel – das Vorspannband mit vier Funktionen.

1. Es zeigt die Abspielbereitschaft der Seite A bzw. B an.
2. Es macht durch Pfeile die Bandlaufrichtung sichtbar.
3. Der Beginn von Aufnahme oder Wiedergabe wird durch die 5-Sekunden-Pausenlinie exakt markiert.
4. Es reinigt Aufnahme- und Wiedergabekopf – ohne Abrieb, versteht sich.

Über diese paar Zentimeter Technik wollen wir das „Herz" unserer Cassetten nicht vergessen: Hochwertiges Bandmaterial – bei den UD-XL-Cassetten mit der für Maxell einzigartigen, patentierten Epitaxial-Beschichtung.
Maxell hat alles für den ungetrübten Hifi-Genuß in seinen Cassetten. Den Unterschied können Sie hören!




UD-XL I- und UD-XL II-Cassetten für Hi-Fi-Aufnahmen mit den besten Cassettenrecordern. Beide haben die überlegene Epitaxial-Beschichtung.

Die Entwicklung mikrofeiner Magnetpartikel in den Maxell-Laboratorien hat eine höhere Empfindlichkeit möglich gemacht. Hieraus folgt ein höherer Signal-Rauschabstand für differenzierte, saubere Aufnahmen mit geringen Rauschanteilen.
UL – die Cassette für jeden Recorder und für jeden Geldbeutel.

UD-Cassette für perfekte Hi-Fi-Stereo-Musikaufnahmen. Die bekannteste Maxell-Cassette.

**Getestet und für gut befunden:** *Die Stiftung Warentest (Heft 11, 1977) testete 22 Chromdioxyd-Bänder. Die Maxell UD-XL II schnitt am besten ab. Nach dem Test von 25 Eisendioxyd-Bändern meldete Stereo (Nr. 2, Februar 1979) – UD-XL I von Maxell – eindeutig die beste Cassette des gesamten Testfeldes.*

**harman deutschland GmbH., Hünderstr. 1, 7100 Heilbronn, Tel.: (0 71 31) 4 80-1**
Interdisc, Lobenhauerngasse 13–15, A-1170 Wien, Tel.: (02 22) 46 15 34
Musica AG, Rämistr. 42, CH-8024 Zürich 1, Tel. (01) 34 49 52 / 66
Maxell Europe GmbH, Emanuel-Leutze-Str. 1, 4000 Düsseldorf, Tel.: (02 11) 59 40 83

Swing over to Maxell

maxell

che sängerische Rhetorik, die nur politisch zu erklären ist. Dadurch wird Gigli zu einem Symptom für die kulturindustrielle Entwicklung und Auswertung einer vormals strengen Ästhetik. Diese alte, strikt ästhetische Qualität der Gesangskunst tönt aus den ganz frühen Aufnahmen des Sängers, der nach dem Studium bei Antonio Cotogni und Enrico Rosati 1914 debütiert hatte und schon vier Jahre später an der Mailänder Scala auftreten durfte. Die Stimme des achtundzwanzig- bis einunddreißigjährigen Sängers, mit den beiden ersten Platten der ersten Kassette dokumentiert, war von einer berückenden, wahrhaft einzigartigen Klangschönheit.
Solche Klangschönheit ist weder ein Naturgeschenk noch etwas der Musik Äußerliches. Vielmehr weist Celletti in seinem Einführungstext zu Recht darauf hin, daß die Bildung eines vollkommen reinen, in allen dynamischen Graden beherrschten Klangs mit präziser Vokalbildung das Ergebnis härtester Arbeit, ja schon ein Interpretationsakt ist. Ich stehe nicht an zu behaupten, daß wir heute dank der Tenöre der letzten zwanzig Jahre ein gestörtes Klangempfinden haben und gar nicht mehr wissen, wie eine intakte Tenorstimme klingen kann — bei Gigli gibt's weder die bimssteinartig-rauhen Töne eines Giuseppe di Stefano noch die roh-unmodulierten eines del Monaco, weder die kehlig-abgedunkelten und mangelhaft zentrierten eines Domingo noch die enggestauten eines Pavarotti. Die Tonemission läßt sich, metaphorisch, mit dem Strömen flüssigen Metalls vergleichen: Selbst in der heiklen Bruchlage um Fis und G und selbst im Pianissimo spricht Giglis Stimme völlig frei, unangestrengt, mit perfektem Anschlag und mit der sammetartigen Weichheit einer vollendet gespielten Geige an. Gewiß hat Caruso die männlichere, vollere, dramatischere Stimme besessen; diejenige Giglis war dafür delikater, intimer, feiner in ihrer Textur, reicher auch bei Chiaroscuro-Schattierungen.
Mit diesen Qualitäten aber ist man noch kein Belcanto-Sänger. Belcanto meint den verzierten Stil, der Agilität, Koloratur- und Trillerfähigkeit verlangt. Gigli aber hat den Triller nicht beherrscht, schwierige und melismatische Figuren durch ein eingeschobenes „h" zerhackt und klugerweise nur ganz wenige Belcanto-Partien gesungen. Selbst die wenigen Donizetti-Rollen seines Repertoires sind eher elegischen Charakters. Vorwiegend aber sang er die Rollen der französischen Opéra lyrique und der italienischen Opera verista, so daß sein sängerischer Geschmack sich aus der Opernästhetik des ausgehenden 19. und des frühen 20. Jahrhunderts entwickelte und auch nur aus ihr begriffen werden kann. Wer das schon für ein Defizit hält, dem sei der Satz des großen amerikanischen Kritikers W. J. Henderson entgegengehalten: „Einen vollkommenen Sänger hat es nie gegeben." Gigli bedient sich als Sänger also weniger der artifiziellen Formensprache des klassischen Belcanto, sondern sang aus einer ausgeprägten und differenzierten Klangempfindung, die mit Hedonismus (dessen er oft geziehen wurde) nichts zu tun hat — vielmehr entdeckte er „die Verbindung von Melodie, Klang und Wortausdruck" (Celletti). Das entspricht der Opernästhetik der Zeit — in der man freilich auch einen Verfall sehen kann.
Es sind vor allem Giglis Puccini-Aufnahmen, die eine gestische Prägnanz, eine Lebendigkeit des sprachlichen Gestus und eine Anmut offenbaren, die später von kaum einem anderen Tenor erreicht wurden. Auch die frühen Aufnahmen aus „Mefistofele", „Iris", „La Gioconda", „Fedora", „La Favorita", „Faust", „La Bohème" und „Tosca" sind so etwas wie Singen per se: vollkommene Einheit von Timbre, Tonemission und Ausdruck. Nur gelegentlich bläst der Sänger, um des Bildes willen, in die Backen, leistet er sich expressive Schluchzer (Ende der Sternenarie) oder forciert er das Klangvolumen („Amor ti vieta" aus „Fedora"). Nie aber macht er den Versuch, das damals kaum erreichbare hohe C als wirkliches „do di petto" (also als Brust-C) zu singen: Beim Finale des ersten „Bohème"-Aktes singt Gigli ein herrliches, gestütztes Falsett, in der Arie „Spirito Gentil" („La Favorita") transponiert er die Arie um einen halben Ton herunter.

## Die Entwicklung

Die dritte Platte bringt uns in die dreißiger Jahre. Gigli war inzwischen der berühmteste Tenor seiner Zeit. Seine Stimme hatte sich voll entwickelt und auch an Fülle und Intensität gewonnen. Auch die anfänglich unsichere Höhe hatte sich gefestigt. Doch blieb trotz des Zugewinns an tonlicher Intensität die Fähigkeit der klanglichen und dynamischen Abtönung der Stimme vollkommen intakt, ja, die Mezza voce hat eine solche Süße und Klangschönheit, wie man sie nie wieder erlebt hat: „Mi par d'udire ancora" aus den „Perlenfischern", „Una furtiva lagrima" aus „Der Liebestrank" oder „E lucevan le stelle" aus „Tosca" sind höchstwertige Beispiele für sängerischen Ausdruck aus dem Klang. Zugleich aber steckt in diesen Aufnahmen, wie in der Schönheit einer vollerblühten Rose, ein Keim der Verwesung. Gigli begnügt sich fortan nämlich nicht mit dem Kontrast aus vibrierend-kraftvollem und sanft-elegischem Klang, sondern greift — und dies war eine Verirrung, deren sich viele Sänger der veristischen Schule schuldig gemacht haben — zu außermusikalischen Ausdrucksmitteln: zu Schluchzern, heftigen Akzenten, deklamatorischen Übertreibungen, zu Affektfiguren also, die den musikalisch-melodischen Ausdruck sprengen. Es ist überaus kennzeichnend, daß selbst Rodolfo Celletti, ein engagierter Verteidiger Giglis, in diesem Zusammenhang von einem *demagogischen* Vortrag spricht.
Gewiß, Gigli hat bei aller Neigung, für die Galerie zu singen und Effekte um der Effekte willen zu suchen, die Klangschönheit und die exakte Phonation nie gefährdet. Aber er überließ sich schon früh in den dreißiger und noch mehr in den vierziger Jahren einem rhetorischen Ausdrucksgestus, einer fast rattenfängerischen Anbiederung an das Publikum. In einem höchst aufschlußreichen Satz seiner Autobiographie („Und es blitzten die Sterne. Die Geschichte meines Lebens", Hamburg, 1957) hat der Sänger gesagt: „Mein ganzes Leben lang habe ich es gefühlt, wenn eine Arie, eine Phrase, eine einzige gut gesungene Note meine Zuhörerschaft ergriffen hat und mich mit ihr eins werden ließ. Es ist das Gefühl, daß ein tiefwurzelndes Bedürfnis seine Anerkennung findet — das Bedürfnis des Sängers nach Beifall, Anerkennung, aber auch nach Verbundenheit mit seinen Zuhörern."
Dieser Satz wirft ein Schlaglicht auf die Mentalität des Sängers: Er wollte volkstümlich sein und das Publikum unmittelbar packen. Das brachte ihn dazu, seine sängerische Ästhetik im Sinne einer reinen Wirkungsdramaturgie zu ändern. Nicht, daß etwas gegen sängerisches Temperament, gegen Engagement und innere Beteiligung einzuwenden wären — im Gegenteil, sie sind auf der Bühne notwendig und fehlen vielen heutigen Sängern. In Giglis Vortrag aber drangen Elemente von Vulgarität und Unaufrichtigkeit ein. Es ist spekuliert worden, ob Giglis zahlreiche Engagements beim Film zu diesen geschmacklichen Abweichungen geführt haben. Falsch, ganz falsch. Vielmehr hat der Film Gigli ausgewählt, weil er eine Neigung zu solch affektiven Mitteln besaß — und tatsächlich begann mit Gigli jene medientechnische Rückverwandlung eines einst strikten ästhetischen Phänomens in ein rituelles, die sich später bei Mario Lanza („Der große Caruso") fortsetzen sollte. Caruso hatte die expressiven Mittel des Verismo auf den klassischen Belcanto zurückgewendet, aber die plakativen Effekte stets sinnvoll in die Struktur einer Phrase eingebunden — und damit das Ende der Gesangsoper verklärend eingefangen. Gigli aber schluchzte wahre Volksreden in Arien hinein: So weint er mit einem wahrhaft antikischen Heldenjammergeschrei das Wort „infamia" ins Nachspiel der Bajazzo-Arie oder bricht in Des Grieux' „Guardate, pazzo son" in hysterisches Geweine aus. Dadurch schlägt Affektausdruck um in den puren Effekt. Selbst Celletti räumt ein, daß dieser Vortrag letztlich unaufrichtig ist. Zudem merkt er an, daß Giglis Versuch, seinem Klang eine baritonale Fülle à la Caruso zu geben, auf Kosten echter innerer Spannung geht: Die Akzente haben keinen Biß, die hohen Töne keine lebendige Leuchtkraft, dramatische Phrasen bleiben ohne inneres Feuer. Als lyrischer Sänger aber hält der Tenor vom rein Vokalen her bis in die vierziger Jahre hohes, oft höchstes Niveau.
Zugleich spielt sich weiterhin ein Prozeß der Veräußerlichung ab: In Filmen und in Konzerten hat Gigli Schnulzen wie „Plaisir d'amour" oder die entsetzlichen Schubert-Verhunzungen jener Jahre mit einer geradezu exzessiven Süßlichkeit gesungen — von irgendeinem Schlagersänger unterscheidet ihn nur die Prachtstimme. Gigli hat dazu gesagt: „Am glücklichsten war ich dann, wenn sich mein Konzert zu einer Art Familienfest entwickelte, bei dem die Zuhörer aus sich herausgingen, in eine gelöste Hochstimmung gerieten und unter Zurufen nach ihren Lieblingsstücken verlangten."
Ein riesiges Kompendium solcher Lieblingsstücke bieten die elf Platten der zweiten Kassette: rund einhundertfünfzig „Canzoni e Romanze". Darunter sind die wundervollen neapolitanischen Lieder, welche die Mitte zwischen Kunstlied und Gassenhauer halten, die aktuellen Tenorschlager der frühen Tonfilmära und die schon erwähnten Liedverhunzungen. Die neapolitanischen Lieder sind ungehemmter Ausdruck von Gefühlen, Leidenschaften und leben aus einem lebendigen passionierten Vortrag: Keiner hat ihn vollkommener entwickelt als Caruso, und Gigli scheute sich nicht, das Über-Ich zu kopieren. Dafür brachte er Temperament, Wärme des Timbre und Sensibilität mit. Celletti bezeichnet ihn als einen „bäuerlichen" Tenor (im Gegensatz zu den „Plastik-Sängern" unserer Zeit), der wohl ein Gefühl dafür hatte, wie man sich einer idealisierten Frau nähert. Vor allem verstand es der Sänger, die Spannung der Lieder durch kontrastreiches Singen deutlich zu machen. Freilich muß man schon Italiener sein, um die sentimentalisierte Bearbeitung von Schuberts „Ständchen" zu goutieren, nur weil es „mit ei-

# Hier wird's so heiß gehört, wie es gekocht wurde:

Falls Sie es zufälligerweise noch nicht wissen: Das ist die ganz neue A 1-Serie von ITT. Die es zudem nur in ganz kleiner Auflage gibt. Wurde extra gebaut für Leute, die den gewohnt-soliden, langweiligen Klangeintopf nach Boxenmacherart satt haben. Sich dafür lieber ab und zu mal heiße Ohren holen möchten.

Für Kenner der Szene, die wissen, wieviel Dynamik-Pfeffer in einer Direktschnitt- oder Digitalplatte stecken kann. Und ihn auch voll auskosten wollen. Denen Rock und Jazz besser schmecken als Barock und Bajazzo.

Greifen Sie schnell zu! Bei ITT-autorisierten Fachhändlern. Denn so etwas Gutes kommt nicht alle Tage auf den Ladentisch.

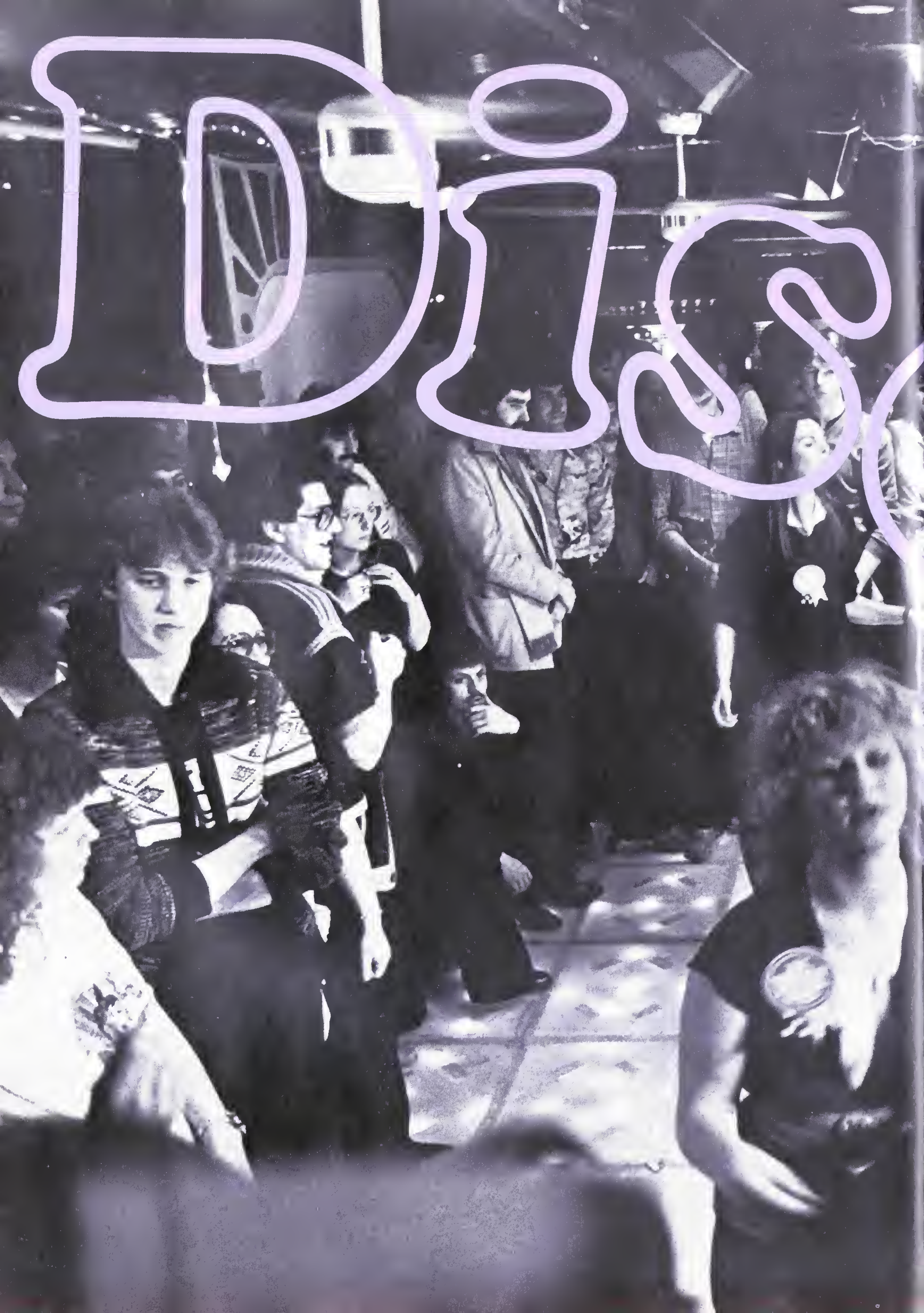
**A 1-130, A 1-150 und A 1-200.**

Extrem belastbar, extrem impulsfest. Voluminös, kernig-attackig in den Höhen und Mitten, satt und fest in den Bässen, aufwendigst in der Technik.

**ITT**

Technik der Welt




Dis



[illegible] devon[illegible]er kann ihr [illegible] de[illegible]: den Disco-Stil. Die [illegible]musik des Ro[illegible]-Zeitalters ist ein Phän[illegible] in bezug auf ihre weltweite Verbreitung, ihre wachsende Popularität und ihren Einfluß auf die angrenzenden Musikbereiche. Die Kritiker stöhnen; seit drei bis vier Jahren wird von ihnen der Stumpfsinn, die Dürftigkeit und die Formelhaftigkeit der Disco-Musik beklagt, was jedoch, wie üblich, dem Erfolg keine Einbuße getan hat. Disco ist „in" — dagegen hilft kein kritisches Wort.

Man kann Disco verschieden definieren

— örtlich: als ein Tanzlokal, wo statt nach Live-Musik nach Schallplatten getanzt wird und ein Disc-Jockey als tonangebende Größe das Sagen hat und bewunderte Leitfigur ist,

— musikalisch: als ein kommerzialisierter und auf den größeren Nenner gebrachter Soul-Rock mit Synthesizer und stampfendem Rhythmus, oft überinstrumentiert, immer auf [illegible]barkeit ausgerichtet, woraus endlo[illegible]ische Reihungen resultieren kön[illegible]

— gesellschaftlich: als Ort der Selbstverwirklichung für junge Menschen, die in ihrer Arbeitswelt keine Bestätigung mehr finden und in einer Glitzerwelt kurzfristig als etwas Besonderes auftreten dürfen.

Hier setzt W[illegible]ndner ein, der mit seinem Aufsatz „Disc[illegible] ritualisierte Freizeit" das Phänomen v[illegible]llem unter dem kulturkriti[illegible]chen [illegible]sich[illegible]unkt sieht. Die Discoth[illegible] al[illegible]rt, [illegible]r Stumpfsinn der Ar[illegible]t [illegible]for[illegible]sflippen für eine bestim[illegible]ortsetz[illegible] der Star wegen Ni[illegible]heit noc[illegible]mehr entrückt [illegible]rzl[illegible]s des Publiku[illegible]bot[illegible]n Geborgenheits[illegible]mit [illegible]autstärke, was eine Grupp[illegible]r F[illegible]e ha[illegible], die [illegible]ch gegen die b[illegible] Ar[illegible]swe[illegible] demonstrativ [illegible]ch [illegible] der sexuellen Fre[illegible]gigkeit [illegible] w[illegible]tige Merkmale der Discothe[illegible]. S[illegible]dner stößt dabei auch auf Frag[illegible]un[illegible] wie: Was nützt die erkämpfte [illegible]it, wenn sie von psychisch und physis[illegible]epu[illegible]n gestaltet werden muß? [illegible] an [illegible]esem Punkt werden Probleme [illegible], die über den Anlaß weit hinausge[illegible] (Red.)

# ritualisierte Freizeit

Disc-Jockeys, die in Bars und Tanzlokalen die Gäste mit Schallplatten unterhalten, unterliegen nach dem Gesamtbild ihrer Tätigkeit grundsätzlich der Versicherungspflicht in der gesetzlichen Rentenversicherung. Sie sind als Angestellte in gehobener Stellung gemäß § 3 Abs. 1 Nr. 2 AVG der Angestelltenversicherung zuzuweisen, wenn sie wie Conférenciers tätig werden und bei der Auswahl und Zusammenstellung der Unterhaltungs- und Tanzmusik eine weitgehende Dispositionsbefugnis haben. Beschränkt sich ihre Tätigkeit auf die Ansage des Titels und des Interpreten des jeweiligen Musikstücks und das Wechseln der Schallplatten, so sind sie als Gewerbegehilfen in der Arbeiterrentenversicherung zu versichern. —

Es kann nicht schaden, die globale Jeunesse dorée und ihre Götter mit dem grauen Alltag bundesrepublikanischer Bürokratie zu konfrontieren. Der Disc-Jockey als „Gewerbegehilfe" mit Aussicht auf Arbeiterrente: ein kaum vorstellbares Bild, das in dem Urteil des Sozialgerichts Düsseldorf vom 27. 7. 1973 auftaucht ( S. 4 KR 54/72) und sich zur irrealen Glamourwelt des Disco-Kults so exotisch ausnimmt wie dieser zum Alltag. Aber die beiden Sphären sind nicht so weit voneinander getrennt, wie die Apologeten des Neo-Narzismus meinen. Die Dichotomie von entfremdeter Arbeit und ritualisierter Freizeit bildet erst das geschlossene System. So ist es auch ein Trugschluß, wenn man glaubt, durch bloße Arbeitszeitverkürzung mehr „Lebensqualität" bieten zu können. Die Persönlichkeit bildet sich am Arbeitsplatz. Was nützt — so fragt Heiko Ernst in der Zeitschrift „Psychologie heute" — die erkämpfte Freizeit, wenn sie von psychisch und physisch Kaputten gestaltet werden muß? Der Stumpfsinn der Arbeit findet nicht — wie viele, durch den Flitterkram irritiert, meinen — seinen Ausgleich im entfesselten Disco-Rausch, er findet seine Fortsetzung im uniformen Ausflippen für eine genormte und beschränkte Zeit: Feierabend-Dropouts.

Wenn die sexuelle Freizügigkeit der Discotheken — und sogenannte Herrenzeitschriften werden ja nicht müde, voyeuristische Blicke in Lokale vom „Studio 54" in New York bis zum „Dorian Gray" in Frankfurt zu werfen — als eine mutig-individualistische Erscheinung verstanden wird, als eine Möglichkeit, buchstäblich alles zu dürfen, dann sei an die sozialpsychologischen Analysen David Riesmanns erinnert, der am Beispiel des Minirocks verdeutlichte, wie extravagante Erscheinungsarten als Mode vor peinlichen Reflexen geschützt sind, die das Individium dann fühlt, wenn es allein Gegenstand der Aufmerksamkeit ist. Alle Massenaktionen werden durch den Verlust des Schamgefühls charakterisiert. Als Element einer Masse mache das Individuum Unzähliges mit, was in ihm, wenn es ihm in der Isolierung zugemutet würde, unüberwindliche Widerstände auslösen würde. Es sei eine der merkwürdigsten sozialpsychologischen Erscheinungen, daß manche Moden Schamlosigkeiten begehen, die als individuelle Zumutung von dem Individuum entrüstet zurückgewiesen werden.

Der Begriff Diskothek — ausgehend vom französischen „discothèque" — wird in zwei verschiedenen Bedeutungen etwa seit Mitte der fünfziger Jahre gebraucht: zur Bezeichnung eines Schallplattenlagers, das heißt einer „Bibliothek" für Schallplatten, und als Begriff für einen Club, in dem Musik von Schallplatten und Tonband, nicht aber von einer Live-Gruppe ertönt. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß das Wort Disc-Jockey dem Slang amerikanischer Radiosprecher entstammt und seit etwa 1950 zur amerikanischen Umgangssprache gehört. Der Teilbegriff „Jockey" wiederum ist ein Diminutiv des schottischen Jock (Jack) und wird nicht nur für Rennreiter benutzt, sondern trägt im Englischen die nicht leicht übersetzbare Bedeutung „lad, man of the people".

Die Begriffsbestimmungen sind insofern interessant, als sie auf ein Wesensmerkmal der Discothek hinweisen, das bis heute entscheidend das Phänomen geprägt hat: den Surrogatcharakter.

Das Prinzip der Discothek wurde vom Rundfunk auf das Tanzlokal übertragen. Es scheint zumindest bemerkenswert, daß gerade die zwei Handicaps — die nicht vorhandene optische Dimension und die fehlende Live-Atmosphäre —, die das Radio ersetzen und kompensieren muß, eine öffentliche Institution wie ein Tanzlokal prägen, das ja eigentlich diese Ersatzform überhaupt nicht nötig hätte.

Daß die Persönlichkeit des Musikers durch ein technisches Medium ersetzt wird, verändert die Kommunikationssituation zwischen Interpret und Publikum. Der Star entrückt noch mehr, das Publikum ist auf sich allein gestellt, der Narzismus des Einzelnen gewissermaßen institutionalisiert. Ein Ausgleich zur sozialen Bindungslosigkeit in der Discothek wird vom Disc-Jockey nicht geschaffen, der zum Dienstleistungspersonal gehört („Gute DJs verhindern schlechte Umsätze") und der wie der Conférencier zur „Gattung der Nichtssager" gehört, zu jenen, die Aussage durch Redestil ersetzen.

Wenn von Discotheken die Rede ist, wird meist an die sogenannte Jetset-Discothek gedacht, die quasi den Salon des 19. Jahrhunderts fortführt und die durch Exklusivität ausgezeichnet ist. Mindestens ebenso bedeutend wie diese Jetset-Discotheken oder dem exklusiven Typus nahestehende Discos sind die „Subkultur-Discotheken", die Lienhard Wawrzyn in dem Rock-Heft von „Ästhetik und Kommunikation" als Illusionsraum mit verschiedenen Nutzungszonen (Tanzfläche, Theke, Bar, Imbißstand, Nischen, Tanzflächen mit Spiegeln, verschiedene Ebenen) charakterisiert und die ein „Geborgenheits-Environment" darstellen, was bedeutet, daß die Geborgenheit eben nicht vorhanden ist, lediglich inszeniert wird.

In gewisser Weise sind auch die Lichtspiele und die laute Musik Füllmittel, um nichtexistente Gemeinschaftsgefühle und Kommunikationsverlust auszugleichen. Lautstärke, für viele eine unüberwindliche Rezeptionsbarriere (und vielfach auch so intendiert), kann nicht nur als eine meßbare Quantitätssteigerung gesehen werden. Sie hat eine besondere Qualität als Volumen, das den Hörer umgibt, ihn einhüllt und — in einer Kultur, in der die gesprochene Sprache immer mehr zugunsten einer Mitteilungsform durch optische Signale zurückgedrängt wird — die Basis für unbeschwerte Kommunikation bietet. Bei dieser Musik besteht keine Gefahr, daß irgend jemand irgendwo einer vollkommen ruhigen Minute zum Opfer fallen könnte, um so der Leere, die ihn umgibt, gewahr zu werden: „Die Discothek, in der jeder für sich tanzt, verspricht mit ihrer Stummfilmkommunikation aus Bewegung und Gesten, die von den Flashlights zerlegt und verfremdet werden... ein Milieu, das Konkurrenzängste dämpft und die proletarische wie die intellektuelle Kommunikationsunfähigkeit vergessen läßt."

Bleibt die Frage nach der Musik, die als „ästhetische Klammer" ein sozial heterogenes Publikum zusammenhält. Die Antwort fällt schwer wie generell bei funktionaler Musik, von der man mit einigem Recht als adäquate Zugangsweise den Mitvollzug fordert. Disco-Musik bietet kein einheitliches akustisches Bild, Disco-Musik ist zunächst eher neutral „Musik in den Discos". Aber die Discothek fordert natürlich auch bestimmte Tauglichkeitsmerkmale von ihrer Musik. Der Südtiroler Produzent, Wahlmünchener und Neuamerikaner Giorgio Moroder, einer der Erfinder des „Munich Sound", hat in einem Interview (das in den Ariola-Hausmitteilungen „Change" — den für Branchenverhältnisse häufig erstaunlich instruktiven, regelmäßig erscheinenden Broschüren — im August 1978 abgedruckt wurde) einige musikalische Charakteristika für Discos mitgeteilt.

(Bitte blättern Sie um: Das Interview mit Giorgio Moroder steht auf Selte 304.)

Wenn man die von Moroder mitgeteilten Angaben bündelt und durch eigene Beobachtungen ergänzt, so ergibt sich für diese genormte Musik: Betonung des Rhythmus mit verdoppelten Grundschlägen und einem ganz



# Interview mit Giorgio Moroder

Frage:
Wie sind Sie auf diesen Sound gekommen?

Moroder:
*Die Elektronik ist erst später dazugekommen. Pete und ich haben den sogenannten Münchener Sound zuerst speziell für die Donna (Summer) entwickelt. Ihr erster Erfolg, „Love to Love You", ist eigentlich ein relativ einfacher Sound. Wir haben in erster Linie eine tanzbare Platte mit dem Ingredient Sex machen wollen. Erfunden haben wir jedoch nichts, außer vielleicht, daß wir den Rhythmus wesentlich mehr betont haben als der Philadelphia-Sound, von dem wir einige Sachen übernommen haben, wie Teile vom Schlagzeug. Wir waren die ersten, die die Bassdrums in dieser Art aufgenommen und auch gespielt haben.*

Frage:
Was ist denn nun eigentlich Disco-Sound? Ist es eine eigenständige Musik oder ist es eine Art Plastiksound, also ein künstliches Produkt?

Moroder:
*Es gibt gewisse Komponenten, an denen man einen Disco-Sound erkennen kann. Ich möchte sagen, es ist schon eine eigene Richtung, es ist weder Pop noch Folk, es ist eben Disco-Sound. Das wichtigste Merkmal ist, daß die Musik absolut tanzbar ist. Da diese Lieder in den Discotheken so oft gespielt werden und so gut bei den Leuten ankommen, haben wir bemerkt, daß die Discothek unheimlich werbeträchtig ist. Wenn zum Beispiel in New York eine Platte in den Discotheken gut läuft, dann verkauft eine LP ganz leicht 50 000 Stück, auch wenn sie nicht einmal im Fernsehen oder Rundfunk vorgestellt wurde.*

Frage:
Es wird doch versucht, alles in Verkürzung oder sehr kurz und prägnant zu bringen, und darüber hinaus, soweit ich jedenfalls die Titel kenne, werden die Textpassagen immer wiederholt und eingehämmert.

Moroder:
*Ja..., denn die Werbung muß ja auch in kürzester Zeit so viel wie möglich aussagen. Bei Disco ist natürlich die Gefahr gegeben, daß es leicht langweilig wird. Wir haben hier gerade bei LPs das Problem, wenn sie nicht absolut Spitze sind. Wenn man aber wiederum in einer Discothek sitzt oder tanzt, dann ist die Platte immer zu kurz, dann ist es egal, ob da drei Minuten lang nur Rhythmus kommt. In einer Discothek spürt man das nicht, dort tanzt man. Das große Problem bei Disco-LPs ist die Kombination von Tanzelementen und Spannung, so daß man die Musik auch zuhause hören kann.*



charakteristischen durchgehenden Schlag auf die gerade schließende Hi-Hat (ein Effekt, den man auch bei Billy Cobhams Schallplatten gut studieren kann), Verwendung von elektronischen Geräten wie Synthesizer oder String Machine zur Schaffung eines Stimmungshintergrunds (im Grunde haben alle Instrumente Formelcharakter, sind alle durch ganz bestimmte Effekte typisiert), Gesang ist weniger Artikulation von Texten als Lauten, die bestimmte Gefühlsassoziationen zulassen und die alle an die sexuelle Sphäre gebunden scheinen (Stücke heißen: „Love Machine", „Automatic Lover"...). Typisch ist auch das Reihungsprinzip gleichbleibender Melodiesegmente, die ein latentes Perpetuum mobile darstellen und die ein Fading out geradezu notwendig machen. Die erotisch stimulierenden Elemente hat der Musikkritiker A. Goldman in ihrer Ersatzfunktion sarkastisch so beschrieben: „Disco-Kultur ist Ausdruck des kurzgeschlossenen, masturbatorischen Vibrator-Sex unserer Zeit."
Der kanadische Disc-Jockey des Frankfurter „Dorian Gray" kontrapunktiert diese Ansicht:

„... wenn du mich fragst, warum sie diese Musik mögen, dann deswegen, weil sie dabei nicht zu denken brauchen. Sie stehen nur auf und wackeln mit den Ärschen. Eigentlich wollen sie gar nicht tanzen. Sie kommen nur hierher, um sexy auszusehen und um jemand aufzureißen. Also einen Typen oder eine Frau aufzureißen. Je mehr sexy du aussiehst, desto mehr Typen oder Frauen reißt du auf. Wir verkaufen keine Musik, wir verkaufen Sex. Das ist der Unterschied zwischen dem alten und dem neuen Disc-Jockey — oder ist, wenn du so willst, das Disco-Konzept. Ich mach meinen Job, so gut ich kann. Ich mixe den Sound, mache die Lightshow, und sie wirbeln rum. Ich bin eine Art Maschine. Du könntest fast sagen, ich bin die richtige Sex-Maschine. Ich versorge die Leute mit Umgebung. Ja, meine Firma verkauft Kulissen und Sex-Environment. Musik, Lightshows, ein glatt und schnurrend funktionierender Beleuchtungssatz. Und die Kunden sind die Show. Der Name meiner Firma ist ‚Bacchus'. Ich leg' besser mal was Schnelles auf, die fangen an abzuschlaffen..." Wolfgang Sandner



# Alles eine Frage der Verbindung.



Die Umschaltpulte contact 55 von VIVANCO verbinden zusätzliche Lautsprecher, Kopfhörer, Tonband-, Kassettengeräte und Plattenspieler mit Verstärkern oder Steuergeräten. Sie erweitern damit HiFi-Anlagen und können Lautsprecherpaare und Kopfhörer umschalten. 5 Typen mit unterschiedlichen Funktionen stehen zur Verfügung. Schalten Sie also um mit VIVANCO contact 55.

## Umschalten mit VIVANCO contact 55







de VIVANCO & Co. (GmbH + Co.)
Ewige Weide 15, 2070 Ahrensburg
Tel. 04102/41041-48, Telex 2 189 856 dvc d

## Onkyo – Der Hi-Finessen-Spezialist

# Hi-Fusion




Für höchsten HiFi-Genuß ist die optimale Abstimmung der Bausteine einer Anlage genauso wichtig wie die technische Perfektion und die Leistung jedes einzelnen Gerätes. Das ONKYO-Programm ist der beste Beweis dafür. Zwei Beispiele von vielen – aus der ONKYO Verstärker- und Tuner-Reihe:

**Super Servo-Verstärker A-7090**
mit 2 x über 200 Watt Sinusleistung (DIN) und dem Prädikat »Spitzenklasse« laut Test in STEREO Heft 8/79.

**TEST STEREO 8/79**

**Quartz Locked-Tuner T-4090**
mit dem Prädikat »Spitzenklasse« und der Preis-Gegenwert-Relation »sehr gut« laut Test in STEREO Heft 9/79.

**TEST STEREO 9/79**

Lassen Sie sich bei Ihrem ONKYO-Händler vorführen, was wir unter Hi-Fusion verstehen!

**ONKYO**
Artistry in Sound

**Onkyo-HiFi-Service**
Industriestraße 18,
8034 Germering bei München
Bitte schicken Sie mir unverbindlich und kostenlos
☐ Material über ONKYO-Tuner und Verstärker
☐ den ONKYO-Gesamtkatalog
☐ ONKYO-Händler-Nachweis

HS 3/80

# Zitate zum Disco-Phänomen

## Die daneben stehen ...

Wilhelm Cordes, Bürgermeister, 64:
*„Ich habe nichts gegen die Discos...“*

Henner Ertel, Diplompsychologe, 37:
*„Ein Buch zu lesen oder sich mit der Freundin zu streiten, ist immer noch effektiver als ein Disco-Besuch.“*

Ulrich Greiner, Journalist, 35:
*„... die Mode, massenhaft allein zu sein.“*

Zeitschrift „Musikinformation“:
*„Discotheken sind heute eine Art Unterhaltungszentrum für Leute aller Altersklassen, die sich chic amüsieren wollen.“*

Wirtschaftsteil von „Die Zeit“:
*„Delikater Dürr-Erwerb — Zweigleisige Siemens-Strategie — Lukratives Disco-Fieber...“ (Trends der Wirtschaft)*





Amanda Lear, Sängerin, Alter unbekannt:
*„Paß mal auf, Baby, ich mache Disco-Musik, und Disco-Musik ist Shit-Musik. Aber, Baby, wenn man drei Millionen Exemplare Shit verkauft, ist das ganz schön.“*

Mike Oldfield, Rockmusiker:
*„I must make a disco record“ (... hat er inzwischen gemacht. Titel: „I'm guilty“.)*

Grace Jones, Disco-Queen:
*„In New York gehe ich am liebsten ins ‚Loft‘, weil man dort auf dem Boden bumsen kann, und niemand stört sich daran.“*

Bobby Farrel, Schattensänger von Boney M., über seine erste Platte:
*„... bis dahin hatte ich nicht mal gewußt, daß ich überhaupt singen kann.“*

Donna Summer, auch Disco-Queen:
*„... hmmmmmmmmmmmm...“*

## ... und die Beteiligten

Rainer, 17:
*„Mann, stell dir bloß vor: Zu Hause auf'm Sofa und Carrell gucken!“*

Michael, um die 20:
*„Aber 'ne Zeitlang war't halt so, daß ich einfach irgendwie das Publikum da so brauchte, daß das auch der Anreiz war; so wie an so'm alten Hof: jesehen zu werden und zu sehen.“*

Disc-Jockey, etwas älter:
*„Die Disco bietet eine Kombination von Weltraum und Fruchtbarkeitstänzen... solange das alles diesen seichten Funky-Beat hat, der die Leute glauben macht, sie würden von einer tropischen Hitzewelle getroffen werden, kannst du sogar die Bibel in Disco-Sound umsetzen.“*

Andy, 16:
*„... Scheiß-Frauen, heute! Nichts dabei, um einen wegzustecken.“*



Die Außenseiter des Schallplattenmarktes

# Drei Unabhängige – ein Spektrum der Stile

## FMP
## Enja
## SteepleChase

Der Behauptung, daß im Jazz alles aus Amerika komme, gab es früher nichts entgegenzusetzen. Doch das hat sich längst geändert. Zum einen ist der Jazz immer universeller geworden, zum andern tun sich gerade in Europa wesentliche Dinge: musikalisch neue Bewegungen und organisatorisch-strukturelle Veränderungen im sozialen Umfeld von Jazzmusikern. Die europäische Szene dürfte stark beteiligt gewesen sein am inzwischen weitgehend erfolgreichen Bestreben vieler Jazzmusiker, aus dem Dunstkreis nightclubmäßiger Lokale herauszukommen, neue Formen der Kooperation unter Musikern zu entwickeln sowie neue Wege der Produktion und Publikation.

Bemerkenswert ist, daß in Europa seit rund zehn Jahren sogenannte Kleinlabels — unabhängige Schallplattenfirmen, betrieben von leidenschaftlichen Musikliebhabern und von Musikern selbst — nicht nur existieren, sondern sogar erfolgreich arbeiten. Allerdings erhielten viele davon ihren ersten Anstoß aus den USA, womit der oben zitierte Allgemeinplatz in relativierter Form doch wieder bestätigt wird. Das Avantgardelabel ESP, das während der sechziger Jahre in New York ohne kommerziellen, aber mit beträchtlichem künstlerischem Erfolg wirkte, fand Nachahmer. Die meisten europäischen Kleinlabels sind ein bißchen nach dem ESP-Vorbild modelliert, machten in der siebten Dekade ungefähr das, was ESP in dem vorangegangenen Jahrzehnt getan hatte: Eine Reihe von Künstlern — hauptsächlich der Avantgarde — wurde auf Schallplatten ohne großen gestalterischen und werbemäßigen Aufwand präsentiert. Das bewußt Unkommerzielle an den Produktionen, die spartanische Ausstattung der Hüllen usw., diese eigentlichen Mängel oder Unzulänglichkeiten gegenüber den Produkten der reichen Konzerne wurden gar zu Markenzeichen, die ein Avantgarde- oder Untergrundpublikum anzogen.

Besonders ausgeprägt hat sich das bei den Platten der Berliner Free Music Production (FMP) gezeigt, deren Arbeit hier neben zwei anderen Beispielen europäischer Kleinlabels, deren Existenz auf Initiativen einzelner zurückgeht, umrissen werden soll. Die optische Verwandtschaft zu ESP gilt auch für die zweite hier vorgestellte Produktionsfirma, für Enja aus München, die insbesondere während der Anfangszeiten häufig an den New Yorker Vorgänger denken ließ. SteepleChase aus Kopenhagen, das dritte hier zu charakterisierende Label, zeigt zwar wenig Ähnlichkeit mit ESP, doch zusammen bilden die drei Labels — FMP, Enja und SteepleChase — ein Spektrum dessen, was in Europa während der letzten zehn Jahre von den kleinen Firmen geleistet wurde. Vor allem messen diese drei Beispiele den ganzen stilistischen Horizont bei europäischen Jazzproduktionen ab. FMP ist das Freejazz-Label „par excellence“: Radikal beschränkte sich die Firma auf Musik dieses Stils, nahm in den überwiegenden Fällen europäische Musiker unter Vertrag (Amerikaner nur, soweit sie in das Konzept des europäischen Freejazz paßten), bot fast nur ein Abbild der musikalischen Entwicklung eines fest umrissenen Kreises von Musikern. Allerdings schloß sich FMP auch für Jazzkünstler aus der DDR auf: Es ist ein großes Verdienst, diese eigentlich gar nicht „vermarktbare“ Musik auf den Markt gebracht zu haben!

Enja interessierte sich von Anfang an für die ziemlich weit vorgelagerte Avantgarde, bemühte sich jedoch gleichzeitig, mit anderen Produktionen den Bezug zur modernen Tradition zu wahren, ihn als Rahmen hinter die neutönerischeren Sachen zu stellen, ihn zu nutzen. Im wesentlichen ist Enja im Laufe der Jahre diesem Konzept treu geblieben, war ein Beispiel für Aufgeschlossenheit. Vielleicht hätte man zeitweise auch den Eindruck gewinnen können, Enja habe seine Konzeption verloren, vor allem, wenn das Label mit bestimmten Produktionen doch etwas deutlich nach einem „Renner“ in der Kategorie ästhetisierender Improvisationsmusik suchte, die von der anderen Münchener Firma, von ECM, beherrscht wurde. Aber immer wieder kam Enja zur Vielseitigkeit zurück, heute mit sowohl klanglich wie auch aufmachungsmäßig gegenüber der Startzeit wesentlich perfekteren Produktionen.

War FMP weitgehend auf international kaum bekannte Musiker konzentriert, die das Label zwar herausbrachte, aber in einer fast verborgenen Ecke etablierte, so gelang es Enja dagegen, zum internationalen Ruf junger Musiker, die neben längst Etablierten im Programm eine Rolle spielten, einiges beizutragen. Enja hatte mit seinen „Entdeckungen“ relativ viel Glück.

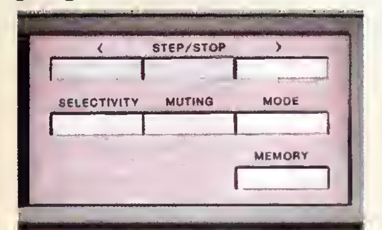
Weniger Glück mit seinen (im Verhältnis zum Gesamtprogramm wenigen) „Entdeckungen“ hatte SteepleChase. Dafür bewies das dänische Label eine gute Hand beim Umgang mit Musik der modernen Jazztradition. SteepleChase griff auf authentische Vertreter des Cool-Jazz und noch häufiger des Bebop zurück, die groß herausgestellten Musiker stammten alle aus den USA. Dabei war der Firma von Nutzen, daß viele Musiker wegen der Existenz des Jazzlokals „Montmartre“ nach Kopenhagen kamen. Und SteepleChase gelang es, auch mit diesen Jazzveteranen äußerst lebendige, spontane Musik aufzunehmen: alles andere als ausgehöhlte Routine. Dazu mag auch die häufige Beteiligung junger europäischer Musiker beigetragen haben, die sich in der modernen Tradition nicht nur frei bewegten, sondern ihr virtuos neue Impulse geben konnten. Abgesehen davon, daß SteepleChase mit der erneuten Präsentation historischer Innovatoren Dokumente schuf, gelang dem Label Verblüffendes beim Zusammenführen kreativer Musiker, deren gemeinsames traditionelles Bindeglied die Fähigkeit des Swingens war.

# Sony Esprit.
# State of the Art.

Esprit von Sony eröffnet dem anspruchsvollen Hörer eine Erlebnisdimension, die sich nur unzureichend beschreiben läßt. Die Darstellung der Gerätefunktionen beschränkt sich deshalb auf Fakten, die dem Eingeweihten klarmachen, was ihn erwartet.

**Tuner ST-J 88 B**

Die Senderabstimmung dieses UKW-Tuners erfolgt nach dem Synthesizerprinzip mit Quarzrastung. Wahlweise automatisch mit dem elektronischen Sendersuchlauf. Oder manuell jeweils in 50 kHz-Schritten. Die Frequenz wird dabei digital angezeigt.




Ein Displayfeld neben der Frequenzanzeige gibt Auskunft über Signalstärke und Betriebsfunktionen. 7 Sender können gespeichert und mit beleuchteten Schriftfeldern über den Stationstasten gekennzeichnet werden. Der Speicherinhalt bleibt auch bei Netzausfall erhalten.

Mit großem schaltungstechnischem Aufwand realisiert der Digital-Synthesizer-Tuner bei 300 kHz Hub eine Trennschärfe von 85 dB (in schmalbandiger Betriebsart). 70 dB (Stereo) und 75 dB (Mono) für den Signal-Rauschspannungsabstand klassifizieren die zu erwartende Übertragungsqualität eindeutig.

**Cassettendeck TC-K 88 B**

Neue Lösungsansätze für die Integration von Laufwerk und Cassettenfach lassen eine extrem flache Bauweise mit einer Höhe von nur 8 cm zu. Auf leichten Tastendruck gleitet das gesamte Bedienungsabteil nahezu geräuschlos aus dem Gehäuse, um die Ladeplattform freizugeben. Ebenso leise bewegt ein Schneckentrieb den Laufwerkwagen zurück ins Gerät.

Drei Motoren mit bürsten- und spaltlosem Magnetring-Läufer übernehmen den Bandtransport. Der Capstan-Motor samt Schwungscheibe ist unter der Tonwelle angeordnet. Zwei superflache Wickelmotoren treiben direkt die Cassettenwickel an. Die Magnedisc-Servoregelung mit Quarz-Referenz gewährleistet, daß Aufnahme- und Wiedergabegeschwindigkeit des TC-K 88 B identisch sind.

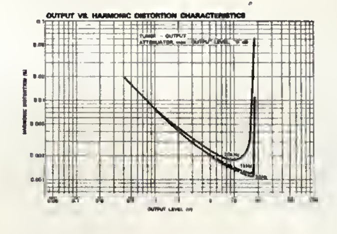



Durch den Einsatz eines Microcomputers erhält dieses Cassettendeck alle Merkmale eines komfortablen Aufnahmesystems. Er kontrolliert alle Lauffunktionen, errechnet den aktuellen Bandvorrat und steuert den „Automatic Music Sensor" zum wahlweisen Abspielen von bis zu 9 Titeln, die in beliebiger Reihenfolge programmiert werden können.

Der Sendust & Ferrite-Tonkopf bringt schließlich alle Voraussetzungen mit für bestmögliche Aufnahmeresultate mit Metallpigment-Bändern.

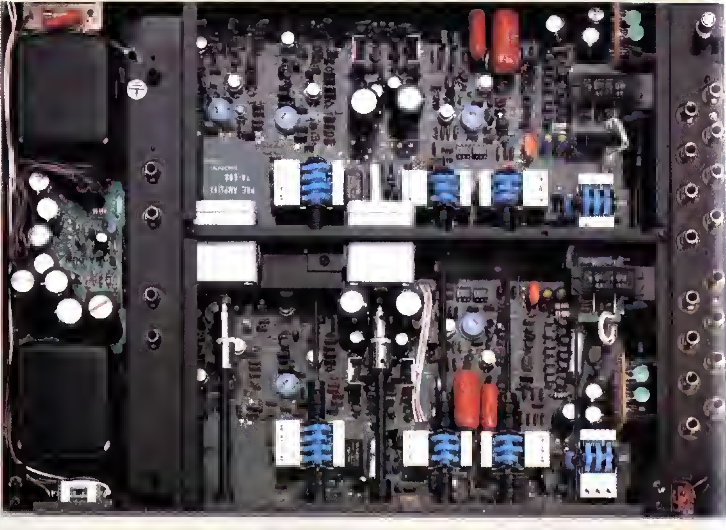
**Vorverstärker TA-E 88 B**

Zwei separate Mono-Vorverstärker mit eigenen Netzteilen sind im TA-E 88 B zu einem schlanken Gerät zusammengefaßt. Es gibt keine gemeinsamen Schaltungsteile und damit kein Übersprechen. Die Einstellelemente der Frontseite betätigen über nichtleitende Achsen die direkt auf den Hauptplatinen montierten Funktionsschalter. Ein- und Ausgänge




liegen am Anfang und Ende des symmetrischen Schaltungsaufbaus, um Abweichungen vom geradlinigen Signalweg und Kanalinterferenzen auszuschließen.

Harmonische Verzerrungen und Intermodulation dieses DC-Vorverstärkers sind so niedrig, daß nur extrem schmalbandige Messungen zu eindeutigen Ergebnissen führen. Rauschen ist ohne Bedeutung, Übersprechen faktisch nicht existent.

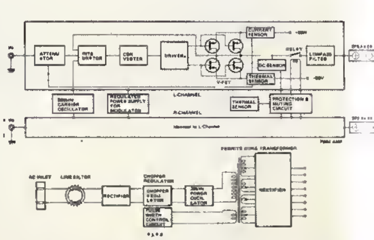


Zwei Nummernschalter und ein 6-Stufen-Drehschalter erlauben die individuelle Anpassung von Eingangskapazität und Eingangswiderstand an den jeweiligen Moving Coil- oder Magnet-Tonabnehmer. Sony's neue LEC-Transistoren in der Eingangsstufe des Head Amplifiers sorgen für einen Signal-Rauschabstand nahe dem theoretischen Ideal. Doppel-FET's und Doppel-Transistoren garantieren geringste Gleichspannungsdrift. Der Frequenzgang: 0 Hz bis 500 kHz, +0/−1 dB.

**Leistungsverstärker TA-N 88 B**

Als digitaler Endverstärker ausgelegt, realisiert der TA-N 88 B in den Abmessungen des schlanken Vorverstärkers eine Nennleistung von 2 x 160 Watt an 8 Ohm (20 Hz–20 kHz).

Das Stichwort für derartiges Leistungsvermögen auf engem Raum heißt PWM-Technik: das analoge Eingangssignal wird in ein impulsbreitenmoduliertes Digitalsignal umgewandelt und durch schnelle elektronische Schalter verstärkt. Herkömmliche Leistungstransistoren arbeiten dafür nicht schnell genug. Sony's V-FET-Schalttransistoren reagieren dagegen in Nanosekunden. Da sie lediglich schalten müssen, entsteht nur wenig Verlustwärme. Damit sind große Kühlkörper überflüssig. Der ausgezeichnete Wirkungsgrad von 80–90% übertrifft andere Schaltungskonzepte (60% bei Klasse-B-Verstärkern). Der Frequenzgang verläuft linear von 5 Hz bis 40 kHz (+0,5/−1 dB).



Die zweite Erklärung für die hohe Leistung bei geringen Abmessungen liefert das PLPS-Netzteil des TA-N 88 B: das pulsgeregelte Schaltnetzteil wandelt die gleichgerichtete Netzspannung in eine 20-kHz-Rechteckspannung um, so daß nur ein kleiner, hocheffizienter Ferrit-Trafo benötigt wird. Die gewonnene Gleichspannung ist hochstabil und völlig frei von Netzbrummen.

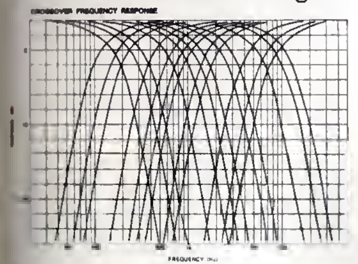
**Frequenzweiche TA-D 88 B**

Bessel-Filter mit konstanter Gruppenlaufzeit ermöglichen das tadellose dynamische Verhalten dieser modularen Vierweg-Frequenzweiche: scharfe Trennung zwischen den Teilfrequenzbereichen (Flankensteilheit 24 dB/Oktave) und zugleich Kontinuität zwischen den Filterkanälen. Phasenfehler und Frequenzverluste sind so praktisch ausgeschlossen.






Zum Lieferumfang gehören 4 Steckmodule pro Stereo-Kanal, die in beliebiger Kombination zu verwenden sind. Drehschalter im Einsteckschacht schalten eine von drei Übernahmefrequenzen jedes Moduls ein. Eine vierte Schalterstellung



erlaubt den linearen Betrieb im zugehörigen Teilfrequenzbereich.
8 gerastete Pegelregler variieren die Lautstärke in 1-dB-Schritten von 0–30 dB.

Jedem Filterzug der TA-D 88 B sind vier Verstärker zugeordnet. Zwei

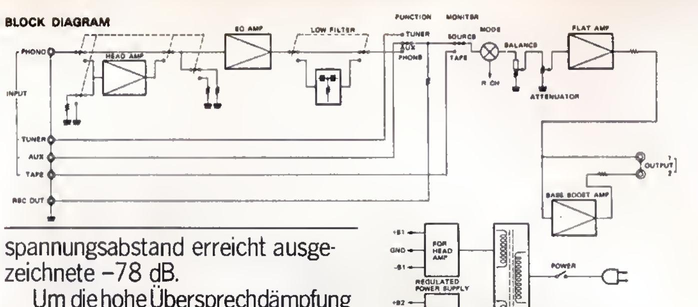


separate Netzteile liefern die stabilisierten Versorgungsspannungen. Sony Doppel-FET's, hochpräzise Glimmer-Kondensatoren und Metallfilm-Widerstände gewährleisten exakt eingehaltene Filterkennlinien. Mit 100 dB Übersprechdämpfung, 0,003% Klirrfaktor und 110 dB Fremdspannungsabstand sind nachteilige Einflüsse auf die Übertragungsanlage undenkbar.

## Vorverstärker TA-E 86 B

Zwei getrennte Verstärkerzüge, Konzentration auf die wesentlichen Funktionen und ein geradliniger Signalfluß bestimmen das Konzept des TA-E 86 B.

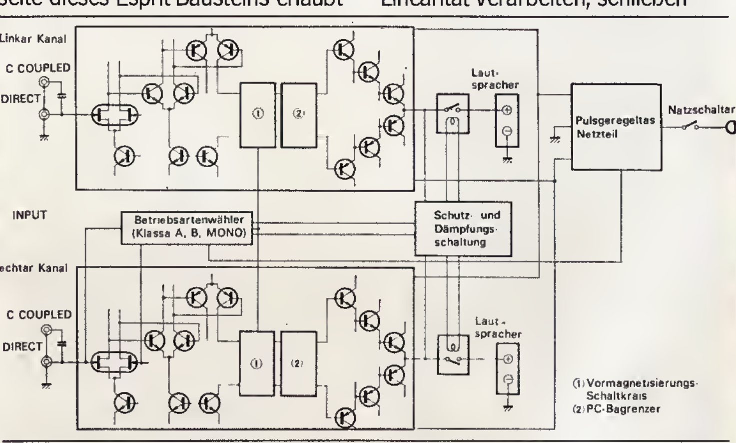
Der serienmäßige Eingang für dynamische Tonabnehmer benutzt neue Sony LEC-Transistoren mit besonders geringen Unreinheiten in der Emitter-Basis-Sperrschicht. Mit ihnen erhöht sich die äquivalente Fremdspannung des Head Amplifiers auf −155 dBV, der Signal-Fremdspannungsabstand erreicht ausgezeichnete −78 dB.




Um die hohe Übersprechdämpfung zu erhalten, sind die dem linken und rechten Kanal zugeordneten Potentiometer für Ausgangspegel und Balance in separaten Alu-Druckgußgehäusen gekapselt. Und um den Übertragungsbereich nicht einzuengen, ist ein Subsonic-Filter für den Phono-Eingang (unterhalb von 15 Hz mit 12 dB/Oktave wirksam) das einzige Zugeständnis in Sachen Klangkorrektur.

## Leistungsverstärker TA-N 86 B

Ein kleiner Schalter auf der Rückseite dieses Esprit Bausteins erlaubt die freie Wahl zwischen drei Betriebsarten: als Klasse-A-Verstärker stellt er 2 x 18 Watt bereit; in B-Schaltung leistet er 2 x 80 Watt und im Mono-Betrieb können 200 Watt Sinus Leistung abgerufen werden. In allen drei Schaltungsklassen ist der Gesamtklirrgrad bemerkenswert klein – unter 0,007% in Schaltung A und B sowie unter 0,015% im Mono-Einsatz.

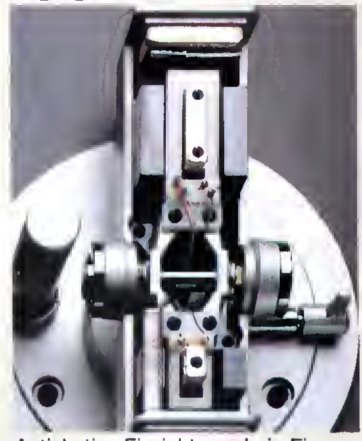



Zusammenhang zwischen Ausgangsleistung und Klirrgrad (Klasse A)

Der konsequente Aufbau als Gleichstrom-Verstärker verhindert Streufelder durch Kapazitäten. Thermisch stabile Bauteile reduzieren die Gleichspannungsdrift und ermöglichen so eine fehlerfreie Reproduktion im unteren Baßbereich. Schnelle Endtransistoren, die Klangimpulse bei hoher Leistung mit vortrefflicher Linearität verarbeiten, schließen Schaltverzerrungen im Obertonbereich aus. Der Frequenzgang: 0 Hz–200 Khz, +0/−1 dB.

## Plattenspieler PS-B 80

Der PS-B 80 arbeitet mit einem völlig neuen Tonarm mit elektronischer Regelung – dem Sony Biotracer. Der Biotracer besitzt kein Gegengewicht, keine mechanische

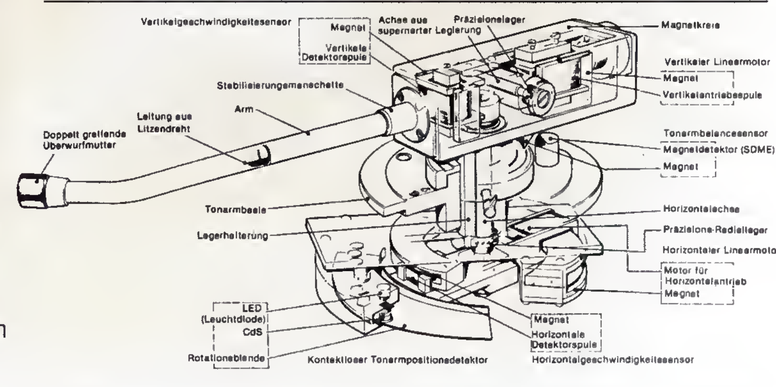


Antiskating-Einrichtung, kein Einstellgewicht für die Auflagekraft und keine Lift-Mechanik. Zwei Linearmotoren führen microcomputergesteuert alle Tonarmfunktionen aus. Selbst die Nullbalance stellt dieser Tonarm selbsttätig ein.

Derselbe Microcomputer kontrolliert auch die anderen Funktionen:



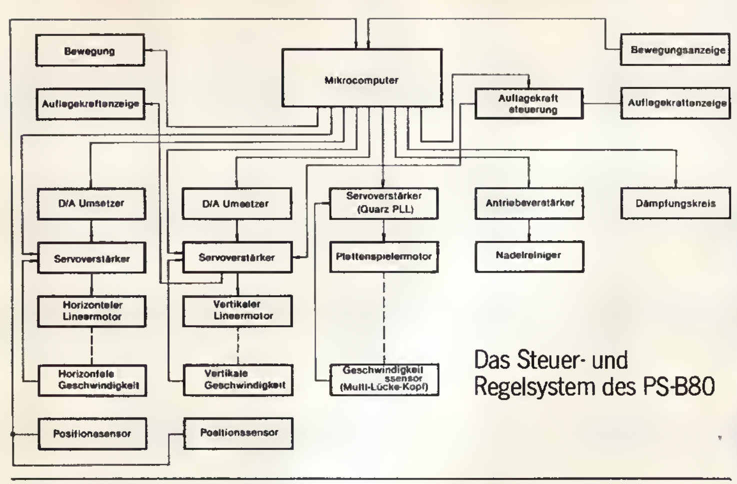
der Abspielvorgang läuft vollautomatisch ab. Die Plattengröße wird automatisch ermittelt. Die Wiederhol-











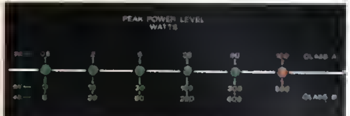
Das Steuer- und Regelsystem des PS-B80

funktionen arbeiten automatisch und sogar die Abtastspitze kann automatisch gereinigt werden.

Der Sony PS-B 80 realisiert höchste Abtastgenauigkeit bei minimalem Bedienungsaufwand. Während des Abspielvorgangs erzeugt der Biotracer präzise und kontinuierlich die vorgewählte Auflagekraft und zugleich die exakte Kraft für den Skatingausgleich. Sein mechanisch-elektronischer Regelkreis verhindert unkontrollierte Auslenkbewegungen, dämpft die Tiefenresonanz, reduziert Übersprechen und Intermodulation und sorgt für außerordentliche Unempfindlichkeit gegen Stoßimpulse. BSL-Gleichstrom-Motor, Magnedisc-Servosystem und Quarz-Referenz garantieren den konstanten, ruhigen Lauf des direktgetriebenen Plattentellers. Fazit: die Wiedergabe wird klarer, der übertragene Dynamikbereich weiter.

## Mono-Endstufe TA-N 9

TA-N 9 zeichnet sich durch extrem hohe Linearität und zugleich außerordentlich hohen Wirkungsgrad aus. Mit einem kleinen Drehschalter neben dem Ausgangsteiler kann diese Endstufe von A- auf B-Class-Betrieb umgeschaltet werden.




Die Nennleistung im A-Betrieb beträgt 80 Watt, der Klirrgrad beschränkt sich auf 0,005%. Als Klasse-B-Verstärker leistet der TA-N 9 450 Watt Sinus bei einem Klirrgrad von 0,007%. Der Frequenzgang reicht von Gleichspannung bis 300 kHz. Der Fremdspannungsabstand ist mit 128 dB (Klasse B) ermittelt.

Der konstruktive Aufwand für derart exzellente Leistungsdaten beinhaltet ein energiereiches, pulsgeregeltes Schaltnetzteil, einen sorgfältigen, signalbezogenen Schal-



tungsaufbau und das neuartige Heat pipe-Kühlsystem für Netzteil und die Leistungstransistoren. Der TA-N 9 arbeitet als Gleichstrom-Verstärker. Thermisch balancierte, driftstabile Bauteile ermöglichen auch im unteren Tieftonbereich eine fehlerfreie Übertragung.

Eine LED-Leistungsanzeige signalisiert die Energiebilanz dieses Leistungszentrums für die Betriebsklassen A und B.

## Plattenspieler PS-X 9

Entwurf und Ausführung dieses Plattenspielers genügen professionellen Ansprüchen in jeder Hinsicht. Eine massive Gußstruktur faßt Motor,



Plattenteller und Tonarmbasis zu einer Einheit zusammen. Gelgefüllte Schockabsorber entkoppeln dabei den Laufwerkrahmen von äußeren Schwingungseinflüssen.

Plattenteller und Motorläufer des PS-X 9 konstituieren mit 5,8 kg Gewicht und einem Trägheitsmoment von 650 kgcm² die unbeirrbar gleichmäßige Drehgeschwindigkeit. Der BSL-Laufwerkmotor beschleunigt den 38-cm-Leichtmetallteller in 0,4 s – das entspricht 1/8 Tellerumdrehung – auf Nenndrehzahl. Und dabei bleibt es. Das magnetische, quarzstabilisierte Servosystem begrenzt Gleichlaufabweichungen auf ± 0,02%.

Der statisch balancierte J-Tonarm mit 264 mm effektiver Länge ist aus einer harten Alu-Legierung gefertigt und auf der Innenwandung mit Carbonfiber beschichtet – geringes Gewicht, hohe Torsionssteife und wirksame Resonanzdämpfung stellen




sicher, daß der Frequenzgang des handverlesenen Moving Coil-Abtasters XL-55 Pro voll zum Tragen kommt. Systemkörper und Head Shell aus Magnesium-Spritzguß bilden eine leichte, resonanzfreie Einheit.

Wie in der Studiotechnik üblich, verfügt der PS-X 9 über einen integrierten Vorverstärker. Drei Drehschalter aktivieren die benötigten Verstärkerstufen bei Einsatz eines dynamischen oder magnetischen Tonabnehmers und schalten die verschiedenen Belastungskapazitäten und -widerstände. Ultrarauscharme LEC-Transistoren und Metallfilm-









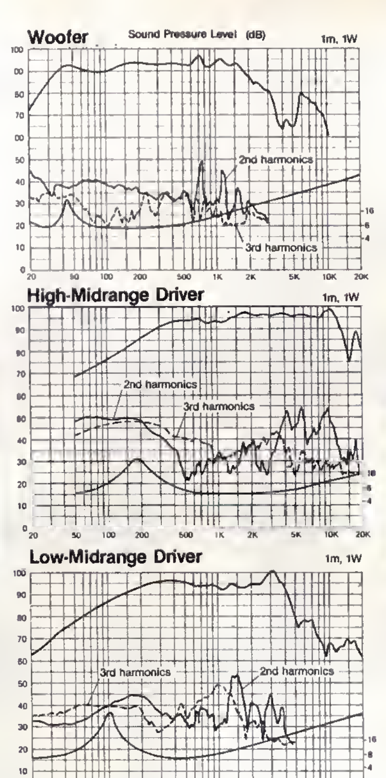
Widerstände gewährleisten das niedrige Rauschniveau des Head Amplifiers (Fremdspannungsabstand 80 dB). Der Entzerrer-Vorverstärker benutzt thermisch balancierte Doppel-FET's für stabile Arbeitspunkte und garantiert die mit ± 0,2 dB Genauigkeit eingehaltene Schneidkennlinie (nach RIAA) sowie 87 dB Störabstand. Ein effizientes Schaltnetzteil liefert stabile, brummfreie Versorgungsspannung.

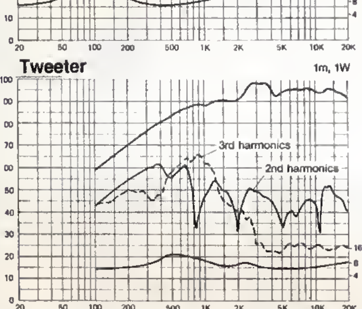



## Lautsprecherbox SS-G 9

Die Sony SS-G 9 entstand in der Absicht, Ausgewogenheit zu erzielen zwischen den essentiellen Lautsprecherparametern Klangbild, Atmosphäre und Timbre.

Ein 38-cm-Baßwandler mit partialschwingungsdämpfender Carbocon-Membran liefert ein Baßfundament, das ebenso fühlbar wie hörbar ist. Die Mittenfrequenzen in dem Bereich, auf den sich die Schallenergie konzentriert, reproduziert ein 20-cm-Konuslautsprecher mit 7,5 cm großer Schwingspule. Für die einwandfreie Definition mit klarer Trennung und Ortbarkeit der individuellen Schallquellen sorgt ein 8-cm-Konussystem. Und die Abstrahlung jener Frequenzanteile, die der Musik ein besonderes Maß an Realität verleihen, übernimmt ein 3,5-cm-Hochtonstrahler. Er löst seine Aufgabe mit einer Magnetstruktur, die 18.000 Gauss Flußdichte für die sorgfältig kontrollierte Bewegung der 20 Mikron




dünnen Titan-Membran bereitstellt.

Alle Kondensatoren und Spulen der Frequenzweiche sind vollständig in SBMC-Material gekapselt, damit keine mechanischen Resonanzen die Abstrahlung tangieren. Die Leiterbahnen der Montageplatine sind 175 Mikron stark, fünfmal dicker als die konventioneller Leiterplatten.

Das in allen Einzelheiten makellos gearbeitete Gehäuse mit 160 Liter Nettovolumen versammelt die vier Lautsprechersysteme in Plump-In-Line-Anordnung, um die Kohärenz der Schallabstrahlung zu sichern. Drei Pegelsteller erlauben die Korrektur des Schalldruckverlaufs. Die Acoustical Grooved-Schallwand schließlich steigert die Präsenz der Wiedergabe durch verfeinerte Abstrahlung der mittleren und hohen Frequenzen.

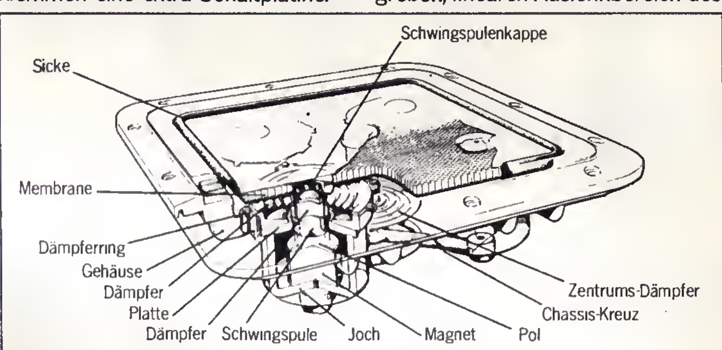



Für den Einsatz in Mehrweg-Stereo-Systemen besitzt die SS-G 9 mit ihren 120 Watt Nennbelastbarkeit neben den regulären Anschlußklemmen eine extra Schaltplatine.

förmige Bewegung der Membran.

Sony hat in der APM-8 eine ebene Flächenmembran realisiert, die exakt kolbenförmige Bewegungen ohne Frequenzturbulenzen und Partialschwingungen zuläßt. Sie ist 500- bis 1000mal steifer als die übliche Konusmembran aus Papier. Stabilisierendes Element der flachen Membran ist eine honigwabenähnliche Aluminium-Struktur, die beidseitig mit einer dünnen Folie aus Carbonfiber bzw. einer Alu-Legierung verschweißt ist. Folienmaterial, Dicke der Kernzone und strukturelle Festigkeit werden sorgfältig auf das zu übertragende Frequenzband abgestimmt.

Alle vier Wandler der APM-8 sind Flächenmembranstrahler. Ihre spezielle Antriebsform (Multidrive-system) läßt Partialschwingungen erst 1 bis 2 Oktaven oberhalb ihres Einsatzbereiches einsetzen. Den großen, linearen Auslenkbereich des




## Lautsprecherbox APM-8

Die Konusform der Membranen dynamischer Lautsprecher besitzt einige für das Abstrahlungsverhalten nachteilige Eigenschaften: Partialschwingungen, die begrenzte Steife und der Einfluß des Hohlraums vor dem Membrankegel verhindern eine theoretisch ideale, kolben-

Tieftonlautsprechers gewährleistet eine Anordnung mit vier Schwingspulen, die an den Punkten der theoretischen Schwingungsknoten angreifen. Bei den drei anderen Chassis wird der gewünschte Effekt durch das besondere Größenverhältnis von Flächenmembran zu Schwingspule erzielt.

Der Tieftöner der 200-Liter-Box weist eine Membran-Kantenlänge von 380 mm auf. Der Tief-Mittelton-lautsprecher hat eine Membran mit 180 mm Kantenlänge, die des Mittel-Hochtonsystems mißt 60 mm und die des Hochtöners 30 mm. Die Sinus-Belastbarkeit ist mit 150 Watt definiert, die Musikbelastbarkeit beträgt 500 Watt. Die Feinabstimmung der Schallabstrahlung leistet auch bei diesem Sony Lautsprecher die Acoustical Grooved-Schallwand. Alle vier Systeme können getrennt angesteuert werden.



**SONY**

Sony GmbH, Hugo-Eckener-Str. 20, 5000 Köln 30
Sony Ges. mbH, Laudongasse 29-31, A 1080 Wien

# Kleinlabels

## Die Außenseiter des Schallplattenmarktes

### FMP: total frei

Wie angedeutet: FMP war von vornherein die Vertretung der führenden europäischen Free-Musiker, die eine geschlossene Gruppe bildeten, ja, FMP ist eine von ihnen gegründete Institution. Der Produzent Jost Gebers wirkte vor allem als Ausführender, Programm und Konzeption von FMP wurden wesentlich von den Musikern bestimmt: den Deutschen Peter Brötzmann (soviel ich weiß, machte er zunächst einige Platten auf eigene Faust, die später von FMP übernommen wurden), Alexander von Schlippenbach, Peter Kowald und — vielleicht in etwas geringerem Maß — Manfred Schoof, zusätzlich — wenn vielleicht auch nur indirekt durch die musikalische Mitwirkung — den Niederländern Han Bennink und Willem Breuker, dem Belgier Fred van Hove, den Engländern Evan Parker, Paul Rutherford, Derek Bailey sowie der Schweizerin Irene Schweizer.
Über die Anfänge sagt Jost Gebers: „Als FMP existieren wir seit dem September 1969. Da liegen aber natürlich ein paar Jahre Arbeit davor, in denen wir, Brötzmann, von Schlippenbach, Schoof und ich, schon zusammenarbeiteten; daraus resultierte dann eigentlich FMP."
Das Label FMP war am Anfang eine Familie, so könnte man sagen, und hat im Lauf der Jahre den Kreis seiner Musiker nur langsam erweitert. Stilistisch wurde nichts geändert: Für alle beteiligten Europäer (einige wenige Amerikaner, die halbwegs ins Genre passen, ausgenommen) war das Bekenntnis zum eigenständigen europäischen Freejazz Voraussetzung. Das heißt, ein Liebäugeln mit Jazzrock war ausgeschlossen, die Tradition — wenngleich vertreten durch einige Gäste wie Albert Mangelsdorff — eigentlich ein bißchen verpönt. Das ist ein Handicap des FMP-Kreises: daß ihm Swingen nicht mehr selbstverständlich als Tugend denkbar ist.
Das zweite Verdienst (neben der Darstellung einer tatsächlich neuartigen Musikform, für die ich die Bezeichnung Jazz aber als umstritten ansehe) von FMP ist es, Avantgardisten aus der DDR die Möglichkeit zum Schallplattenmachen gegeben zu haben, wobei mir Ulrich Gumpert, Pianist und Komponist, und Ernst-Ludwig Petrowsky, Saxophonist und Klarinettist, als die bemerkenswertesten erscheinen.
FMP hat schließlich von Anfang an selbst Konzerte organisiert. 1968 wurde das erste „Total Music Meeting" durchgeführt, eine Alternativveranstaltung zu den Berliner Jazztagen, die inzwischen längst zu einer Tradition geworden ist und jährlich parallel zu den Jazztagen abläuft. Im Frühjahr 1969 führte FMP den ersten „Workshop Freie Musik" durch. Auch dieser Versuch wurde fortgesetzt, und im Frühsommer 1978 brachte FMP dazu eine Dokumentation mit Schallplatten, Text- und Fotoband unter dem Titel „For Example" heraus. Jost Gebers erhielt — stellvertretend für FMP — inzwischen von der Stadt Berlin einen Kulturpreis für seine Konzertveranstaltungen, die — im Unterschied zu den Plattenproduktionen — auch ein gewisses Maß an Subvention erfahren.
Was FMP anstrebt, ist, eines Tages ein eigenes Haus mit Studios, Seminarräumen und dergleichen zu haben, doch bislang war es oft schon schwierig, die Organisation überhaupt in Bewegung zu halten; auch die Zusammenarbeit mit anderen unabhängigen Plattenfirmen in Holland, England und Amerika ist noch nicht zur Zufriedenheit des Produzenten und seiner Freunde gediehen. Doch mit dem Erreichten kann man durchaus zufrieden sein, es liegt sicherlich nicht außerhalb der ursprünglichen Intentionen der Initiatoren: Den europäischen Freejazz hat man in idealer Weise dokumentiert. Dieser eigenständige künstlerische Ausdruck wurde auch von anderen Labels angestrebt, doch nirgends ähnlich konsequent realisiert.
Als besonders verdienstvoll empfinde ich, daß FMP die „freie" Big-Band von Alex Schlippenbach — das Globe Unity Orchestra — im Laufe der Jahre gut präsentiert hat. Aus einer Reihe von Produktionen mit dieser Formation in wechselnden Besetzungen möchte ich „Evidence" (FMP 0220) hervorheben mit dem Titelstück von Thelonious Monk, bei dem Sopransaxophonist Steve Lacy als Solist zu hören ist, und „Pearls" (FMP 0380) mit dem amerikanischen Avantgardisten Anthony Braxton. Im Herbst 1979 kamen Aufnahmen mit einem Hamburger Rundfunkchor aus dem Jahre 1974 bei FMP heraus: ein weiteres Stück Globe-Unity-Geschichte.
Empfehlenswert sind auch alle Platten der DDR-Musiker, die übrigens durchweg von Bändern des Ostberliner Rundfunks übernommen wurden. Allerdings kommen die Ostdeutschen auch häufig als Gäste nach Westberlin. Von Ernst-Ludwig Petrowsky, den man den „Mangelsdorff der DDR" genannt hat, sollte man „Auf der Elbe schwimmt ein rosa Krokodil" (FMP 0240) kennen. Mit dem bundesdeutschen Georg-Gräwe-Quintett dagegen, das sich auf FMP ziemlich breit präsentieren kann, hat man meines Erachtens keine bemerkenswerte Neuentdeckung gemacht. Interessant werden für mich FMP-Platten immer dann, wenn individuelle Solistik ausgiebig zu hören ist, wie etwa bei den Soloalben der Bläser Steve Lacy, Sopransaxophon, „Stabs" (FMP SAJ-05), und John Tchicai, Reeds, „Solo" (plus Mangelsdorff, FMP SAJ-12), oder bei „Outspan No. 1" mit Brötzmann, van Hove, Bennink und wiederum Albert Mangelsdorff als Gast, und schließlich dort, wo die Musik kompositorisch gut gestaltet ist — entweder durch vornotierte Arrangements oder sonstige kompositorische Methoden — wie bei Misha Mengelbergs „I. C. P.-Tentet" (Neuerscheinung auf SAJ-23) und Ulrich Gumperts „Unter anderem: 'n Tango für Gitti" (FMP 0600), einer der besten Jazzplatten im FMP-Katalog und auf dem deutschen Markt.


Peter Brötzmann

Ulrich Gumpert


Fred van Hove


# DENON Studio-Phonie z.B. die Laufwerke

Wir finden, daß auch der private HiFi-Käufer einen Anspruch auf professionelle Geräte in bester Studio-Qualität hat.
Hier das DENON Studio-Laufwerk DP 80 mit seinen überzeugenden technischen Werten und Details: Rumpelgeräusch-Spannungsabstand größer als 77 dB.
Magnet-Impuls Servo-Steuerung mit Quartz-Referenz-Regelung garantiert eine Einhaltung der Sollgeschwindigkeit von 99,998%.
Direkt-Drive. Absolute Laufruhe durch Dreiphasen-Wechselstrommotor. Die Subchassis-Konstruktion eliminiert akustische Rückkopplung und externe Vibrations-Einflüsse. Handgefertigte Präzisions-Tonarme von höchster Verwindungs-Steifheit. „step-down" Transformer für 220 V und 110 V.
DENON Tuner, Verstärker, Receiver, Plattenspieler, Cassettendecks, Tonarme, Tonabnehmersysteme.

Im Vertrieb:
Intersonic
Elektrohandelsges. mbH & Co.
Wandalenweg 20, 2000 Hamburg 1
Telefon (040) 28 74-1, Telex 02163097



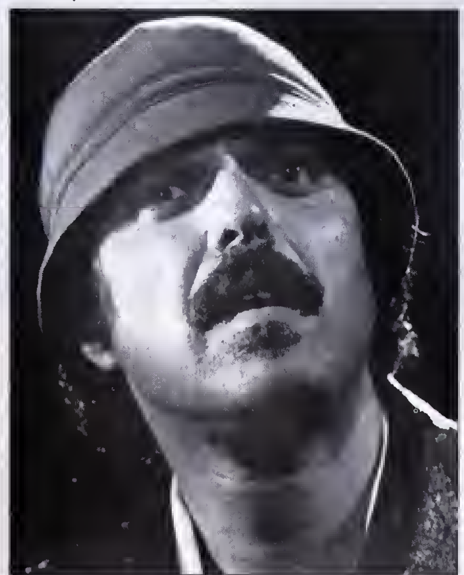
# Kleinlabels

## Die Außenseiter des Schallplattenmarktes

### Enja: gute Mischung

Mit Enja hat sich 1970 in München nach ECM ein weiteres Kleinlabel für Jazz etabliert. Ausgerechnet München, mußte man damals denken, als ECM gerade zu wachsen begann. Tatsächlich kam mir das Unternehmen von Horst Weber, einem ehemaligen Modezeichner, und Matthias Winckelmann, einem Volkswirt, Jazzfans beide, fast als Nachzügler von ECM vor. Jedenfalls bot Enja — mit der Abkürzung für „European New Jazz Association" ebenfalls an ESP erinnernd — Ähnliches wie ECM. Und zwar brachte es neben avantgardistischem Freejazz — etwa von Karl Berger (2022), Cecil Taylor (2084), Alex Schlippenbach (2012) und Albert Mangelsdorff (2006), also noch FMP-Überschneidungen — auch schon früh kammermusikalischen Jazz heraus, der durchaus in der Nähe der ECM-Schwergewichte gelagert war. Allerdings lag diese Musik damals in der Luft. Da waren Klaviersoloplatten von Dollar Brand (2026) oder Tete Monteliu (2072), Duos — u.a. mit Walter Norris am Klavier und George Mraz am Baß — oder Trios von z.B. Bob Degen (2072), Bobby Jones (2046) und Mal Waldron (2004). Auch mit der „neuen Schönheit" hat Enja zeitweilig intensiv geflirtet, z.B. bei „Futures Passed" (2068) von David Friedman, der ja inzwischen recht erfolgreich geworden ist.

Hal Galper



Doch Enja wurde nie einseitig, ging allmählich durchaus individuelle Wege. So muß man dem Label zugute halten, daß hier viele europäische Musiker eine Chance erhielten, als Leader und natürlich häufiger als Sideman, z.B. Heinz Sauer, Franco Ambrosetti, Attila Zoller, George Mraz, Isla Eckinger, Adelhard Roidinger, Manfred Schoof, Albert Mangelsdorff oder Karl Berger. Nicht mit allen „gefeatureten" Neuentdeckungen war Enja allerdings gut beraten: Da gibt es zum Beispiel das japanische Yosuke-Yamashita-Trio, auf dessen Beitrag zum Jazz man — meiner Ansicht nach — verzichten könnte. Als hervorragenden Musiker — gleichzeitig ein Moderner wie ein Traditionalist — sehe ich den amerikanischen Gitarristen John Scofield an, der mit zwei wunderbaren Platten (3033 und 3013) im Katalog von Enja vertreten ist, und ähnlich gut ist der Pianist Hal Galper (Enja 2090).

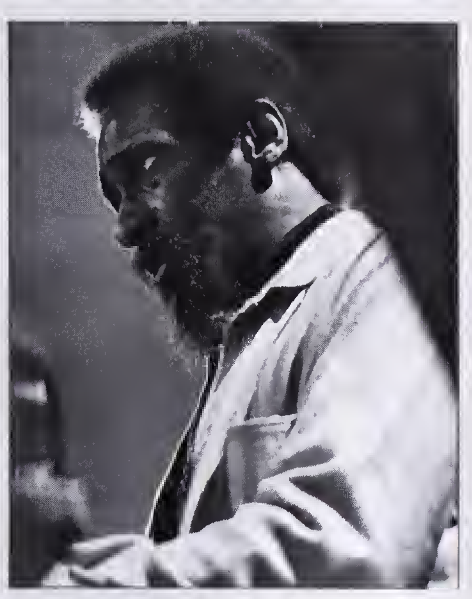
Neben experimentellen oder „ganz modernen" Platten ließ Enja auch Alben mit Mainstream-Jazz erscheinen. Und da muß man Horst Weber und Matthias Winckelmann ein Kompliment machen: Dabei hatten sie eine glückliche Hand. Sie brachten beispielsweise den bereits verstorbenen schwarzen Tenorsaxophonisten Booker Ervin (2054), den kreativen Tenoristen Joe Henderson (3037), den bedeutenden schwarzen Schlagzeuger Elvin Jones (2036), den großen, unvergessenen Ben Webster (2038), den Trompeter Charles Tolliver (2016), seinen Instrumentkollegen Dusko Goykovich (2020) und den viel zu wenig gehörten Baritonsaxophonisten Pepper Adams (2060). „Moods" — teils Solo, teils Sextett — ist eine sehr schöne neue Doppelplatte (3021) von Mal Waldron; die historischen „Berlin Concerts" von Eric Dolphy (3007+9) sind fast als sensationell zu bezeichnen.

Nachgerade erscheint mir das recht gemischte Programm als das eigentliche Plus von Enja. Sollte nicht ein Label des Jazz, den man gelegentlich als Musik der Toleranz und der Internationalität apostrophiert hat, ungefähr so aussehen wie Enja?! Allerdings ist die Situation von Enja heute alles andere als rosig, und über die Zusammenarbeit mit anderen Unabhängigen hat Horst Weber nicht viel Gutes zu berichten: „Wir haben zu Beginn eine Kooperation mit anderen kleinen Firmen angestrebt, in der Hoffnung, gleichgesinnte Partner zu finden. Wir mußten aber dabei feststellen, dort mehr betrogen zu werden als bei den großen Firmen. Wir wurden beschissen von Firmen in Spanien, Jugoslawien, Südafrika und USA. Natürlich ist es für eine Firma wie Enja mit einer kleinen oder, besser gesagt, nicht vorhandenen Kapitaldecke ein Problem, wenn von uns investiertes Geld nicht zurückfließt, sondern nur ausgenutzt wird." — No further comment!

Soviel ich weiß, ist es einer der Wunschträume der Enja-Leute, nach dem Album von Archie Shepp („Steam", 2076) irgendwann auch einmal eine Schallplatte mit dem anderen großen Free-Saxophonisten, mit Ornette Coleman, zu machen, ein Vorhaben, das wohl gar nicht so unrealistisch ist. Nach eigenem Verständnis sieht Enja inzwischen sein Programm so: „puren akustischen modernen Jazz ohne Crossover, Rockjazz und Elektronisches".



Joe Henderson



Mal Waldron

Dollar Brand





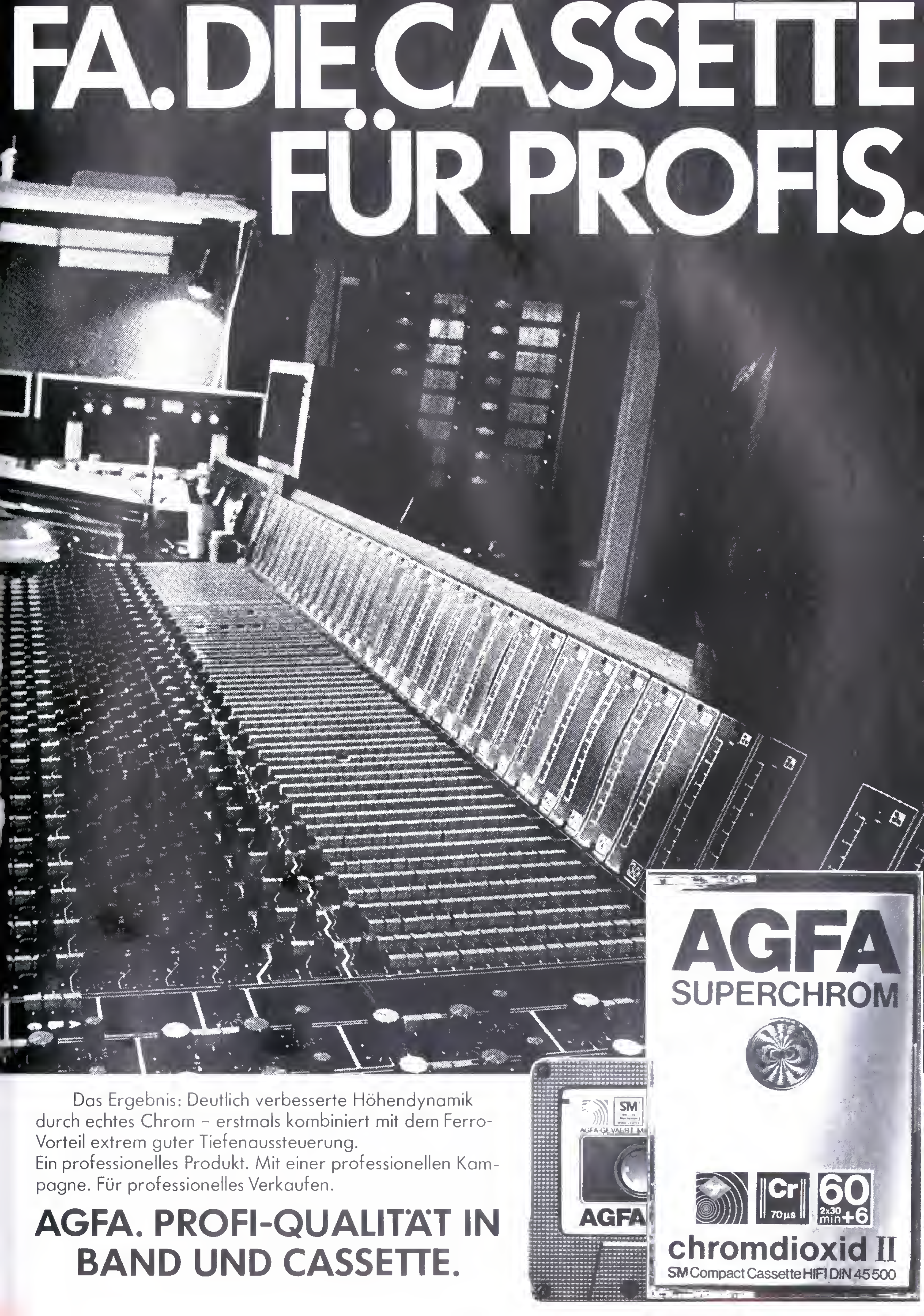

**Music Land Tonstudio München.**
Tonmeister Mack arbeitet hier mit „Queen" und „Electric Light Orchestra"; auch „Deep Purple" und die „Rolling Stones" haben hier schon mit ihm aufgenommen.
Master-Band im Studio: AGFA PEM 46B.

AGFA ist einer der führenden Partner für professionelle Verwender. Mit Magnetband für Musicassetten, mit Magnetband und Magnetfilm in den Rundfunk-und Fernsehanstalten – und in den professionellen Tonstudios.

In deutschen Tonstudios produzieren internationale Top-Stars. Und deutsche Tonmeister arbeiten in London, Rom, New York und Los Angeles.

Diese faszinierende Welt der Top-Studios erleben jetzt Ihre Cassetten-Kunden, hauptsächlich junge Leute, durch die neue AGFA-Kampagne.
Im Fernsehen – mit mehr als 100 Spots in ARD und ZDF.
Und in den großen Publikumszeitschriften und den Fachzeitschriften – mit ganzseitigen und doppelseitigen Anzeigen.

Herausgestellt wird die AGFA Superchrom: Hochwertiges Zweischichtband für den Chrom-Arbeitspunkt. Echtes Chrompigment – kein Chromersatz – unterlegt mit hochkoerzitivem Eisenoxid.



FA. DIE CASSETTE FÜR PROFIS.
Das Ergebnis: Deutlich verbesserte Höhendynamik durch echtes Chrom – erstmals kombiniert mit dem Ferro-Vorteil extrem guter Tiefenaussteuerung.
Ein professionelles Produkt. Mit einer professionellen Kampagne. Für professionelles Verkaufen.
AGFA. PROFI-QUALITÄT IN BAND UND CASSETTE.
AGFA
SUPERCHROM
Cr
70µs
60
2x30 min +6
chromdioxid II
SM Compact Cassette HIFI DIN 45 500
SM
AGFA

# Kleinlabels

## Die Außenseiter des Schallplattenmarktes

### SteepleChase: kreative Tradition

Viele der „Außenseiter des Schallplattenmarktes" vollbrachten wichtige Leistungen für den Jazz, die Musik, die Kunst, die Gesellschaft. Eine der wenigen wirklichen Pioniertaten auf dem Gebiet des Schallplattenproduzierens wurde meiner Meinung nach in den letzten Jahrzehnten von der dänischen Firma SteepleChase geleistet. Nachdem allerorten große und kleine Firmen den fast schon „etablierten" Freejazz, den ohnehin modisch-chicen Jazzrock und die für Jazzverhältnisse sich gut verkaufende ästhetisierende Improvisationsmusik betreuten, fand sich in Kopenhagen ein Musikfreund namens Nils Winther, der SteepleChase ins Leben rief und dabei mit Konsequenz, Sachkenntnis und Hingabe klingende Denkmäler der Tradition des modernen Jazz schuf.

Es ist Winthers Geheimnis, wie es ihm gelang, vornehmlich Veteranen des Jazz aufzunehmen, ohne dem SteepleChase-Unternehmen die Fassade oder das Interieur eines Jazzaltersheimes oder Jazzsanatoriums zu geben. Vielleicht steckt dahinter auch lediglich die Tatsache, daß Winther mit Künstlern wie Johnny Griffin, Joe Albany, Jackie McLean, Ben Webster, Duke Jordan, Kenny Drew, Lee Konitz, Tete Monteliu, Clifford Jordan, Idress Sulieman, Nat Adderley, Eddie „Lockjaw" Davis, Jimmy Krepper, Frank Strozier, Stan Getz, Horace Parlan oder Cedar Walton gut zusammenarbeiten konnte. Hinzu kam die Unterstützung durch brillante junge europäische Musiker, wie die Bassisten Nils-Henning Ørsted-Pedersen, Bo Stief oder den Schlagzeuger Alex Riel. Die Jazzväter machten Schallplatten, von denen keine unnötig war. Auch zuvor weniger bekannte Namen der Jazztradition, wie etwa die des Swinggeigers Claude Williams, des Hardboppianisten Andrew Hills, seiner älteren Kollegin Mary Lou Williams, der Sängerin Sheila Jordan, gewannen mit SteepleChase-Produktionen Ausstrahlung. Man greift nicht zu weit, wenn man SteepleChase als einen der Anreger des in den letzten Jahren manifest gewordenen Bebop-Revivals betrachtet.

Einige Beispiele interessanter SteepleChase-Platten: Claude Williams ist unter dem Titel „Call For The Fiddler" auf SCS-1051 zu hören, Mary Lou Williams unter „Free Spirits" auf 1043. Typische SteepleChase-Produktionen mit heißem, swingendem Jazz gab es unter den Namen von Jackie McLean (1001, 1006, 1009, 1013, 1020), Kenny Drew (1034, 1048), Duke Jordan (1046, 1053), Nat Adderley (1059) oder Lockjaw Davis (1058). Unüberschätzbare Beiträge zum Thema Jazzimprovisation sind die Platten des Coolveteranen Lee Konitz (1018, 1035, 1057, 1072).

Was Winther auf SteepleChase an Neuheiten bot, war nicht sensationell, wenn man bedenkt, daß einer der formatreichsten unter den wenigen Avantgardisten des Programms, Multi-Reed-Spieler Ken McIntyre, kein Neuling mehr, wenn auch noch fast unbekannt war. Mit dem Pianisten Billy Gault, seiner Kollegin Connie Crothers, der Gitarristin Monette Sudler fand Winther nichts Überraschendes, lediglich Pianist Onaje Allan Gumbs ist inzwischen Mitglied des Woody-Shaw-Quintetts geworden. Allerdings gelang SteepleChase mit zwei Platten, bei denen der avantgardistische Saxophonist Anthony Braxton vor einer konventionellen Szenerie wirkte, ein großer Wurf: ein verblüffendes Beispiel idealer Kombination von Tradition und Neuem.

Ohne klar als Zugpferd herausgestellt zu werden, war der Tenorsaxophonist Dexter Gordon das Salz in der ohnehin gehaltvollen Suppe. Um im Bild zu bleiben: er war sogar das Suppenfleisch. Inzwischen ist Dexter Gordon wieder hauptsächlich in den USA oder von dort aus aktiv, sein Comeback wurde bekanntlich zur Sensation. Warum? War es Nostalgie?! O nein! Wenn es um „Jazz" geht, gibt es keinen, der diesen Begriff besser definieren könnte. Nils Winther hat Dexter Gordon, dessen Platten inzwischen in der Hauptsache beim Großkonzern CBS erscheinen, auf SteepleChase jahrelang vorbildlich betreut. Man höre sich z.B. „Bouncin' With Dex" (SCS-1060) oder die Orchesterplatte „More Than You Know" (SCS-1030) an. Von den sieben weiteren SteepleChase-Alben des Tenoristen (plus zwei als Sideman von Jackie McLean) ist keines mißlungen, alle sind Beispiele dafür, was Musik der modernen Jazztradition heute sein kann.

Obgleich SteepleChase nie den Anspruch erhob, avantgardistisch zu sein, war und ist es ein Muster für Kreativität, und das in einem Bereich, den manche Jazzfachleute schon für tot hielten. Statt dessen setzen Nils Winthers SteepleChase-Schallplatten für jeden, der sie kennt und der nicht nur nach dem „allerletzten Schrei" fragt, in der musikalischen Substanz Maßstäbe, an denen z.B. irgendeine „spontan" hingespielte Platte ohne überlegten kompositorischen Hintergrund — und davon ist der Schallplattenmarkt ja voll — scheitern muß. Während die Initiatoren mancher anderer Kleinlabels — nicht unbedingt die der drei hier beschriebenen — mit dem Vorhaben, Jazzgeschichte zu machen, nichts Außergewöhnliches erreichten, nur den Markt um einige entbehrliche Platten mehr erweitern, gelang das Jazzgeschichte-Schreiben dem SteepleChase-Produzenten Nils Winther, indem er das eigentlich bescheidene Geschäft des Nicht-Verlorengehen-Lassens betrieb.

Günter Buhles



Claude „Fiddler" Williams

Dexter Gordon



Anthony Braxton



# Der Sound von Koss im Großformat.



Um den prächtigen Koss-Sound zu genießen, müssen Sie nicht länger auf Mithörer verzichten. Denn jetzt können Sie vorzügliche HiFi-Lautsprecher erwerben, und ein prächtiges Klangbild dazu – mit jedem Koss-Lautsprecher der neuen CM-Serie.

## KOSS CM 1010

Auf dieses 2-Weg-System sind wir stolz. Es besitzt eine einzigartige Passivmembran, um die beiden untersten Oktaven im Baßbereich noch kraftvoller abzustrahlen. So wie sein 200-mm-Tieftonlautsprecher dafür ausgelegt ist, präzise auch mittlere Frequenzen bis zu 3500 Hz wiederzugeben.

Und der 25-mm-Kalottenhochtöner des CM 1010 überrascht Sie mit der höchsten Schalleistung und den geringsten Verzerrungen aller heute erhältlichen Hochtonsysteme.

## KOSS CM 1020

Kein anderer 3-Weg-Lautsprecher auf dem HiFi-Markt hat die Vorzüge des Koss CM 1020. Doppelte Ausgleichsöffnungen verhelfen ihm zu optimaler Abstimmung und struktureller Festigkeit der Schallwand. Sein 250-mm-Tieftöner stellt einen um 3 dB höheren Wirkungsgrad sowie einen gleichmäßigen Schalldruckverlauf bei den Baßfrequenzen bereit. Ein Chassis mit 114 mm Durchmesser liefert die Energie und Präsenz für den wichtigen Mittenbereich. Und das 25-mm-Kalotten-Hochtonsystem produziert mit hohem Wirkungsgrad klare, unverzerrte Höhen. In der Tat ist der Koss CM 1020 ein 3-Weg-Lautsprecher, den man entdeckt, um ihn zu besitzen.

## KOSS CM 1030

Der Koss CM 1030 vereint in sich die Merkmale eines hochgenauen, hochleistungsfähigen 4-Weg-Systems. Er benutzt einen 250-mm-Baßlautsprecher, ein masseabgestimmtes Zweifach-Baßreflexsystem, zwei 114-mm-Mitteltöner, einen 25 mm Hochtöner und ein ebenfalls 25 mm messendes Ultra-Hochtonchassis mit einzigartiger akustischer Anpassung für excellentes Impulsverhalten.

Das perfekte Zusammenspiel dieser Komponenten ohne Phasenfehler kontrolliert eine sorgfältig konstruierte Frequenzweiche. Auf diese Weise reproduziert der CM 1030 Musik auf einem Niveau, das der Koss-Tradition durchaus angemessen ist.

## KOSS CM 530

Koss-Wiedergabepräzision in einem kompakten Format offeriert das Modell CM 530. Ob Sie diese Regallautsprecher horizontal oder vertikal plazieren, Räumlichkeit und Schallverteilung sind stets gleich gut und das Klangbild von atemberaubender Realität.

## KOSS PRO/4 TRIPLE A

Bei Ihrem HiFi-Händler erhalten Sie den neuen Katalog über Koss-Lautsprecher. Und wenn Sie ihn besuchen, um zu hören, was hier nur geschrieben steht, nehmen Sie sich ein paar Minuten Zeit, den berühmten Koss Pro/4 Triple A zu erproben. Wenn Sie einmal den Sound von Koss erlebt haben, werden Sie für etwas anderes kein Ohr mehr haben.



**KOSS stereophones/loudspeakers**

**hearing is believing™**

**KOSS G.M.B.H.** Heddernheimer Landstrasse 155, 6000 Frankfurt am Main
International Headquarters U.S.A./facilities Canada France Germany Ireland Japan




# Schallplatten-chronik des Monats

Lucia Popp, Francisco Araiza, Bernd Weikl und Jewgenij Nesterenko sind die Solisten einer neuen Einspielung von Gaetano Donizettis komischer Oper **„Don Pasquale"**, die Eurodisc als Koproduktion mit dem Bayerischen Rundfunk unter Heinz Wallberg in diesem Monat veröffentlicht.

1980 wird — unter anderem — auch ein Jahr der **Mahler-Neunten** werden: Nachdem die letzte vollendete Symphonie des „letzten Symphonikers" mittlerweile schon „Bundesjugendorchester-fähig" geworden ist — das deutsche Schülerensemble will damit im Sommer in den USA konzertieren —, wird es nicht weniger als drei neue Schallplatteneinspielungen des Werkes geben: Nach der Levine-Veröffentlichung bei RCA im Januar erscheint in diesem Monat im Rahmen der EMI-Serie die Tennstedt-Interpretation, später im Jahr setzt die Deutsche Grammophon damit ihre Berliner Karajan-Serie fort. Der Mahler-Zyklus der Tschechischen Philharmonie unter Vaclav Neumann bei Eurodisc/Supraphon wächst derweil um eine Einspielung der sechsten Symphonie, die mit dem Torso der Zehnten kombiniert wurde.

Mit dem Philharmonia Orchestra unter **Riccardo Muti** veröffentlicht EMI in diesem Monat eine Platte, die Schumanns Frühlingssymphonie (Nr. 1) mit Mendelssohns Fünfter kombiniert. Mit dieser Einspielung liegt der Zyklus der vier Schumann-Symphonien mit dem neununddreißigjährigen italienischen Dirigenten vollständig vor. Ihre Tschaikowsky-Serie ergänzen Muti und das Philharmonia Orchestra außerdem durch eine Aufzeichnung der vierten Symphonie. Als neuer Chef des Philadelphia Orchestra präsentiert sich der Nachfolger des achtzigjährigen Eugene Ormandy mit Produktionen der „Pastorale" von Beethoven und Strawinskys „Sacre du Printemps".

Das englische Vokalensemble **„Pro Cantione Antiqua"** hat für Telefunken mit der Aufzeichnung einer umfassenden Anthologie alter englischer Musik begonnen, die erste Dreiplattenkassette dieser auf zwölf LP berechneten „Ars britannica", die im März veröffentlicht wird, enthält neben Madrigalen und Lautenliedern aus der „goldenen Zeit" der englischen Musik auch Proben aus dem Old-Hall-Manuskript mit mittelalterlichen Kompositionen. Als „Anwärmer" erscheint parallel unter dem Titel „Country Pastime and Cities Conceits" eine Sammlung heiterer Kneipenlieder, Rounds, Glees und Catches.

Eine neue Aufnahme der Faust-Symphonie von **Franz Liszt** hat Hungaroton mit der Ungarischen Nationalphilharmonie unter Janos Ferencsik veröffentlicht (über Disco-Center); das Tenorsolo singt Janos Korondy. Das Doppelalbum enthält als thematisch passende Ergänzung die „Zwei Episoden aus Lenaus Faust": den „Nächtlichen Zug" und den „Tanz in der Dorfschenke".

Von **Radu Lupu** erscheint in diesem Monat eine weitere Schubert-Platte mit dessen großer A-dur-Sonate. Als zweite Novität mit dem aus Rumänien stammenden Pianisten veröffentlicht Teldec eine Einspielung der Violinsonaten von César Franck und Debussy; Lupus Partnerin ist **Kyung-Wha Chung.**



Kyung-Wha Chung

In einer Gemeinschaftsproduktion mit dem Chor und Symphonieorchester des NDR bringt Schwann Plattenpremieren zweier Chorwerke **Max Regers** heraus, des lateinischen Requiems „Totenfeier" op. 145 aus dem Jahre 1914 und des „Dies irae". Unter der Leitung von Roland Bader wirken als Solisten Yoko Kawahara, Marga Höffgen, Hans-Dieter Bader und Nikolaus Hillebrand mit (AMS 3527). 1981 sollen als Fortsetzung dieser Reger-Aktivitäten Aufzeichnungen des Hebbel-Requiems von 1915 und des „Gesangs der Verklärten" folgen. Im Rahmen der Gesamtaufnahme des Orgelwerks von Max Reger, die MPS seit einiger Zeit als einziges Klassikprojekt betreibt, hat Kurt Rapf inzwischen im Kaiserdom zu Speyer die Folge 7 eingespielt.

Wenige Wochen nach Abschluß der umfangreichen bundesrepublikanischen Konzerttournee des Leipziger Gewandhausorchesters unter **Kurt Masur** veröffentlicht Eurodisc jetzt als VEB-Übernahme im Rahmen des Bruckner-Zyklus eine Kassette mit der sechsten und achten Symphonie. Damit fehlen der Leipziger Serie nur noch die ersten drei Werke zur Vollständigkeit.

Der schwedische Komponist **Allan Pettersson,** Jahrgang 1911, erfreut sich mit seiner eigenwillig-vergrübelten Symphonik außer in Skandinavien auch in den angelsächsischen Ländern zunehmender Beachtung. CBS veröffentlichte in den USA vor einiger Zeit mit Norrköpings Symfoniorkester unter Okko Kamu Petterssons sechste Symphonie, die Deutsche Grammophon übernahm jetzt eine Aufnahme der Achten von 1969, die 1977 von der schwedischen „Polar Music" mit dem Baltimore Symphony Orchestra unter Sergiu Comissiona produziert wurde.

Während **Mozarts** Vertonung der Metastasio-Serenade „Il Sogno di Scipione" aus dem Jahre 1772 in diesem Monat bei uns auf den Markt kommt, hat die Deutsche Grammophon in Kooperation mit ORF und Mozarteum während der Salzburger Mozart-Woche im Januar 1980 bereits ein weiteres der frühen Bühnenwerke aufgezeichnet, „La Finta giardiniera" von 1775. Interpreten sind auch diesmal das bewährte Team dieser Serie mit dem Mozarteum-Orchester unter Leopold Hager. Von Schwann wurde unterdessen der erste Akt des Oratoriums „Die Schuldigkeit des ersten Gebots", den Mozart als Elfjähriger vertonte (die Musik der beiden anderen Akte stammt von Michael Haydn und Kajetan Adlgasser), in einem Doppelalbum festgehal-

ten. Als Vokalsolisten wirken mit Sylvia Geszty, Werner Hollweg und Claas H. Ahnsjö; das Kölner Rundfunk-Symphonieorchester spielt unter der Leitung von Roland Bader.

Auf drei Platten hat die schwedische Firma BIS (über Disco-Center) „Sämtliche Kompositionen für Flöte und Klavier“ von **Franz Karl Doppler** (1825—1900) aufgezeichnet. Doppler, der ebenso wie sein älterer Bruder Franz Albert als Flötist begann und später Kapellmeister in Pest war, gehörte zusammen mit Ferenc Erkel zu den Gründern des ungarischen Philharmonischen Orchesters und war ab 1865 Stuttgarter Hofkapellmeister. Die Interpreten der drei Doppler-Unikate sind die Flötisten Per Øien und Robert Aitken sowie der Pianist Geir-Henning Braaten.

**Neue Cziffra-Aufnahmen** meldet EMI-Frankreich (über ASD): Der emigrierte Ungar, der seinen Vornamen neuerdings in Georges umwandelte, spielt auf einer LP mit dem Orchestre National de l'Opéra de Monte Carlo unter Leitung seines Sohnes György Chopins „Krakowiak“, Mendelssohns g-moll-Konzert und das f-moll-Konzertstück von Weber. Eine Soloplatte kombiniert die beiden Sonaten b-moll und h-moll von Chopin.

**Vladimir Ashkenazy** setzt in diesen Wochen seine chronologische Chopin-Sammlung mit den Bänden 3 und 4 fort. Vol. 3 enthält Werke der Reifezeit mit f-moll-Fantasie, As-dur-Ballade und den beiden Nocturnes op. 48 als Kernwerken, Vol. 4 faßt Frühwerke um die c-moll-Sonate op. 4 zusammen. Die Beethoven-Serie Ashkenazys wird um eine LP mit den Sonaten op. 22 und 26 ergänzt; im Rahmen der Tschaikowsky-Einspielungen des Dirigenten Ashkenazy mit dem Philharmonia Orchestra erscheint nach „Manfred“ und den Symphonien Nr. 5 und 4 jetzt auch die „Pathétique“. Ferner tritt Ashkenazy als Dirigent einer Sibelius-Platte in Erscheinung, die neben dem Violinkonzert Premieren der beiden Serenaden op. 69 und der zwei „Ernsten Melodien“ op. 77 enthält; sein Geigensolist ist Boris Belkin.

Teldecs **Haydn-Edition** ist mittlerweile bei Band XXIII angelangt: Er enthält den ersten Teil der Bläserdivertimenti des ältesten Wiener Klassikers, gespielt vom Consortium classicum unter dem Klarinettisten Dieter Klökker.

Mit den sechs Quartetten op. 18 beendet Eurodisc in diesem Monat die von Supraphon übernommene Gesamteinspielung der **Streichquartette Beethovens** durch das Smetana-Quartett. Mit dem englischen Gabrieli-Quartett veröffentlicht Decca (über TIS) nach einer voraufgegangenen Platte mit den ersten beiden Werken aus op. 18 jetzt eine Einspielung der „Übergangsquartette“ op. 74 und 95 — dem „Harfenquartett“ und dem „Quartett serioso“.

**Wichtigstes Liederereignis** des Monats März dürfte die Veröffentlichung einer Dreiplattenkassette mit sämtlichen Mahler-Klavierliedern sein, die Dietrich Fischer-Dieskau und Daniel Barenboim für EMI produziert haben. Aus demselben Haus kommen als weitere Neuheiten eine Schumann-Strauss-Sammlung mit Edda Moser und Irvin Gage sowie eine Platte mit Liedern von Mendelssohn und Wolf, interpretiert von Brigitte Faßbaender und Erik Werba. Mit Hugo Wolf befaßt sich ebenfalls der bei uns vornehmlich als Wagner-Sänger bekanntgewordene Norman Bailey auf einer neuen Saga-LP (über TIS).



Dietrich Fischer-Dieskau

Als späten Beitrag zum Jubiläumsjahr des dreihundertjährigen Geburtstags von **Jan Dismas Zelenka** veröffentlicht Telefunken jetzt eine Platte, auf der Nikolaus Harnoncourt und sein Concentus musicus Wien die „Hipocondria“, eine Ouvertüre und eine Oboensonate des wiederentdeckten Bach-Altersgenossen spielen.

Eurodisc nimmt die Zusammenarbeit mit dem **Chor der Hedwigs-Kathedrale** in Berlin wieder auf. Als erste Aufnahme erscheint unter Leitung von Roland Bader eine Platte mit der „Paukenmesse“ (1796) von Joseph Haydn mit den Vokalsolisten Sheila Armstrong, Julia Hamari, Rüdiger Wohlers und Karl Ridderbusch. Zusammen mit Bläsern der Berliner Philharmoniker wurde außerdem Giovanni Pierluigi da Palestrinas berühmte „Missa Papae Marcelli“ aufgezeichnet. Der neuen Klais-Orgel der Hedwigs-Kathedrale ist ein Porträt gewidmet, das von Edgar Krapp bestritten wird und Werke von Bach, Mendelssohn und Liszt umfaßt.

Weitere Neuveröffentlichungen von **Haydn-Messen** künden CBS und Fono Münster an: Leonard Bernstein hatte in London die Theresien-Messe (1799) mit Lucia Popp, Rosalind Elias und Robert Tear aufgeführt, bei FSM erscheinen ein Doppelalbum mit Caecilien-Messe und Mariazeller Messe (um 1770 und 1782) sowie eine Platte mit Nikolai-Messe (1772) und dem Salve regina g-moll (1771). Interpreten sind in beiden Fällen Krisztina Laki, Aldo Baldin, Gerhard Faulstich, der Kammerchor Stuttgart und das Württembergische Kammerorchester unter Frieder Bernius.

Eine **„Einführung in die Klangwelt der Orgel“** bietet ein Doppelalbum, das Eurodisc von VEB Deutsche Schallplatten übernommen hat. Eine Platte enthält eine ausführliche Demonstration der Registrier- und Spielmöglichkeiten eines Instruments, die zweite bringt eine Einspielung der sechs (für Pedalklavier konzipierten) Fugen über B-A-C-H von Robert Schumann, gespielt von Günther Metz an der Domkirche zu Zwickau.

Das gesamte Klavierwerk von **Heitor Villa-Lobos** enthält eine französische Zehnplattenkassette, die bei uns über den ASD der Electrola zu beziehen ist; Interpretin ist Anna-Stella Schic.

Nach langer Zeit eine neue Aufnahme von **Rudolf Serkin:** CBS veröffentlicht im März eine Aufzeichnung der Impromptus op. 142 von Schubert mit dem siebenundsiebzigjährigen Pianisten.

Eine Retrospektive auf die Kunst des englischen Countertenors **Alfred Deller,** der am 16. Juli 1979, siebenundsechzigjährig, starb, bietet die französische Harmonia mundi (über ASD) in mehr als dreißig Titeln von Plattenaufzeichnungen mit Deller oder dem Deller Consort — darunter die Messen William Byrds, die Responsorien Carlo Gesualdos, die „Leçons de tenèbres“ von François Couperin, Händels „Acis und Galathea“, viele englische Madrigale und Purcell-Werke.

Das Ensemble **Musica antiqua Köln** mit Reinhard Goebel hat im Januar mit Triosonaten Bachs seine Einspielserie für die Archiv-Produktion fortgesetzt, für 1980 ist ferner die Aufzeichnung von Kammermusik der Zeit vor Bach geplant; die Aufnahmen sollen als Kassette im kommenden Jahr veröffentlicht werden. Auch das zweite (und ältere) Kölner Ensemble für alte Musik, Ludolf Lützens **Odhecaton,** wird auf Platten zunehmend aktiv. Nachdem Ende vergangenen Jahres als zweite Platte der Gruppe in FSMs „Edition Brockhoff“ eine Tanzmusiksammlung mit dem Titel „La Danza“ erschien, soll im Lauf des Jahres 1980 eine dritte LP entstehen, möglicherweise mit Weihnachtsmusik der Renaissance. Der Freiburger Christophorus-Verlag macht sich derweil stark für den Wiener Motettenchor und das **Ensemble Musica Antiqua Wien** unter Bernhard Klebel: Nach einer Debütplatte mit „Festlicher Weihnachtsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts“ erscheinen in diesem Frühjahr zwei neue Veröffentlichungen: eine „Musica imperialis“ mit „Huldigungsmusiken an das Haus Habsburg“ und eine Platte „Orlando di Lasso und das Haus Wittelsbach“.

**Michael Ponti** ist der Solist einer Konzertplatte der Vox, die neben Neuaufnahmen des Capriccio brillant von Mendelssohn und Liszts „Totentanz“ auch das „Allegro de Concert“ A-dur op. 46 von Chopin in einer Bearbeitung für Klavier und Orchester enthält. Das wenig gespielte Werk war von Chopin 1832 als erster Satz eines dritten Klavierkonzerts in Angriff genommen worden, blieb jedoch unvollendet und wurde von ihm neun Jahre später als Solo umgeschrieben.

**„Blockflötenmusik der Avantgarde“** heißt eine Neuveröffentlichung von Telefunken, auf der das Wiener Blockflötenensemble moderne Stücke von Serocki, Urbanner, Huber und anderen für das alte Instrument spielt — zumeist als Diskuspremieren.

Jubiläum für die **Bach-Kantaten-Gesamteinspielung** von Telefunken: In diesem Monat erscheint mit Band 25 die hundertste Kantatenaufnahme — fast Halbzeit also für das Riesenunternehmen, in dessen Bewältigung sich bekanntlich Harnoncourt und Leonhardt teilen.

Ingo Harden




Die Marke der Weltstars
Symbol der Exklusivität

# Anne-Sophie Mutter

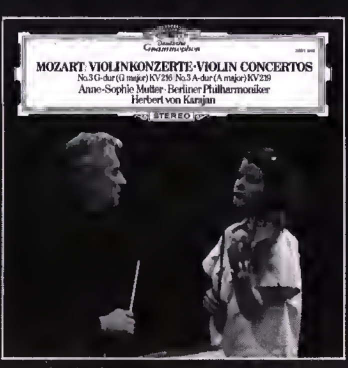
Wolfgang Amadeus Mozart

**Violinkonzerte**
Nr. 3 G-dur KV 216
Nr. 5 A-dur KV 219

Anne-Sophie Mutter
Berliner Philharmoniker
Dirigent: Herbert von Karajan

⊙ 2531 049 · 🖭 3301 049

*Deutscher Schallplattenpreis*
*Grand Prix du Disque*







Ludwig van Beethoven

**Tripelkonzert**
Konzert für Klavier, Violine, Violoncello und Orchester
C-dur op. 56

Mark Zeltser
Anne-Sophie Mutter · Yo Yo Ma
Berliner Philharmoniker
Dirigent: Herbert von Karajan

⊙ 2531 262 · 🖭 3301 262

**Qualität hat einen Namen**
Deutsche Grammophon Gesellschaft mbH seit 1898

# Schallplattenkritik



## Sammelprogramme

Bach: Orgelwerke, Teil 3. Präludium und Fuge Es-dur BWV 552; Partite diverse sopra „Christ, der du bist der helle Tag" BWV 766; Präludium und Fuge g-moll BWV 542; Sonate VI G-dur BWV 530. Hans Georg Pflüger, Orgel. Impromptu SM 193280

Mozart: Konzert für Flöte und Orchester Nr. 1 G-dur KV 285 c; Andante für Flöte und Orchester KV 285 e C-dur; Konzert für Flöte und Orchester Nr. 2 D-dur KV 285d. Chang-Kook Kim, Flöte; Heidelberger Kammerorchester, Bernhard Usedruuf. Magna SM 91046

Reger: Orgelwerke, Teil 20. Zwölf Stücke für die Orgel op. 65. Andreas Schröder, Orgel. Magna SM 93253

Reger: Orgelwerke, Teil 21. Aus Monologe op. 63: Nr. 1 und 2 Präludium und Fuge, Nr. 11 Canon, Nr. 12 Scherzo; Aus 52 Choralvorspiele op. 67: Nr. 47, 9, 28, 24 und 13; Aus Monologe op. 63: Nr. 4 Capriccio. Wolfgang Rübsam, Orgel. Magna SM 93254

Reger: Konzert im alten Stil; Lustspielouvertüre. Orchester der Jeunesses Musicales Nordrhein-Westfalen, Karl-Heinz Bloemeke. Magna SM 91606

Tscherepnin: Sonaten für Violoncello und Klavier Nr. 1 op. 29 und Nr. 3 op. 30/2; Zwölf Préludes für Violoncello und Klavier op. 38. Esther Nyffenegger, Violoncello; Annette Weisbrod, Klavier. Magna SM 93718

Violoncello und Gitarre. Werke von Marcello, Romberg, Haydn, Mozart, Baumann und de Falla. Alfred Knüsel, Cello; Rudolf Wangler, Gitarre. Magna SM 95063

## Deutsche Grammophon

Bartók: Herzog Blaubarts Burg. Dietrich Fischer-Dieskau, Julia Varady; Bayerisches Staatsorchester, Wolfgang Sawallisch. 2531 172

Beethoven: Konzertsatz für Violine und Kammerorchester C-dur WoO 5; Romanze für Violine und Orchester G-dur op. 40 — Schubert: Polonaise für Violine und kleines Orchester B-dur D. 580; Konzertstück für Violine mit Begleitung von Streichquartett, zwei Oboen, zwei Trompeten und Pauken D-dur D. 345; Rondo für Violine mit Begleitung des Streichquartetts A-dur D. 438. Gidon Kremer, Violine. London Symphony Orchestra, Emil Tcharakow. 2531 193

Beethoven: Symphonien Nr. 1—9. Wiener Philharmoniker, Leonard Bernstein. 2740 216—18

Kokkonen: Die letzten Versuchungen. Martti Talvela, Baß; Ritva Auvinen, Sopran; Seppo Ruohonen, Tenor; Matti Lehtinen, Bariton, u. a.; Chor und Orchester der Savonlinna-Opernfestspiele, Ulf Söderblom. 2740 190

Tschaikowsky: Romeo und Julia; Francesca da Rimini. Israel Philharmonic Orchestra, Leonard Bernstein. 2531 211

Prize Winners: Django; A Pretty Girl; Golgatha; Bridgetown Baby u.a. Matrix MTX 1001

## Deutsche Oversea Records

**Schallplatten GmbH, Muntpratstraße 18, 7750 Konstanz**

Chopin: Berceuse op. 57; Mazurka Nr. 4 op. 33; Mazurka Nr. 3 op. 30; Fantasia f-moll op. 49. Arturo Benedetti Michelangeli, Klavier. OV 20.111

## Disco-Center

Cimarosa: Il Maestro di Cappella. Drei Arien aus „Il Matrimonio segreto" und „Le Astuzie femminili". Sesto Bruscantini; Orchestra della Radio Roma, Alberto Zedda. Tudor 73008

Dohnányi: Streichquartette A-dur op. 7 und Des-dur op. 15 Nr. 2. Kodály-Quartett. Hungaroton SLPX 11853

Haydn: The Complete Keyboard Solo Music, Vol. 3. Sonaten für Klavier Nr. 42—53. Sándor Falvai, Anikó Szegedi, Klavier. Hungaroton SLPX 11800—02

Károlyi: Consolatio; Epilogus; Triphtongus 3 a—b. Ilona Szeverényi, Tünde Enzsöl, Cembalo; Ferenc Tarjáni, Horn; János Rolla, Violine; Gábor Lehotka, Orgel; The Chamber Choir of the Liszt Ferenc Academy of Music, István Párkai; Savaria Symphony Orchestra, János Petró. Hungaroton SLPX 11969

Lajtha: Sinfonietta für Streichorchester op. 43; Streichquartett Nr. 10 op. 58. Ungarisches Kammerorchester; Tátrai-Quartett. Hungaroton SLPX 12018

Liszt: Chorwerke VI. György Korondy, Boldizsár Keönch, Tenor; István Bárdossy, Bariton, u. a.; Male Chorus of the Hungarian People's Army, István Kis. Hungaroton SLPX 11765

Mozart: Divertimento Nr. 15 B-dur KV 287. Liszt-Ferenc-Kammerorchester, János Rolla. Hungaroton SLPX 12026

Soproni: Musica da camera Nr. 2; Tre pezzi; Quattro Intermezzi; Sonate für Horn und Klavier; Concerto da camera. Budapester Kammerensemble, András Mihály. Hungaroton SLPX 12061

Das virtuose Fagott. Werke von Tansman, Boutry, Arnold, Hindemith, Blomdahl und von Koch. Eva Knardahl, Klavier; Knut Sønstevold, Fagott. BIS LP-122

Favourite Music for Wind Quintet. Werke von Nielsen, Farkas, Ibert und Arnold. Frösundakvintetten. BIS LP-136

Italienische Chormusik von Monteverdi, Verdi und Scarlatti. Luzerner Vokalsolisten, Franz Xaver Jans. Tudor 73029

The Classical and Baroque Bassoon. Werke von Fasch, Stamitz, Zachow, Vivaldi und Boismortier. László Hara jr., Fagott; Csaba Végvári, Cembalo; Tátrai-Quartett; Ungarisches Barocktrio. Hungaroton SLPX 11972

## EMI Electrola

Beethoven: Die mittleren Streichquartette Nr. 7—9 op. 59 „Rasumowsky", Nr. 10 op. 74 „Harfe", Nr. 11 op. 95. Alban-Berg-Quartett. 1 C 157-03 600/02

Debussy: Images pour Orchestre; Prélude á l'aprés-midi d'un faune. London Symphony Orchestra, André Previn. Digital 1 C 065-03 692

Debussy: Pelleas et Melisande. Frederica von Stade, Richard Stilwell, Nadine Denize, José van Dam u. a.; Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan. 1 C 165-03 650/52

Mendelssohn Bartholdy: Italienische Symphonie Nr. 4 A-dur op. 90 — Schumann: Symphonie Nr. 4 d-moll op. 120 — Berlioz: Symphonie fantastique op. 14 — Brahms: Symphonie Nr. 4 e-moll op. 98. London Symphony Orchestra, André Previn; New Philharmonia Orchestra London, Carlo Maria Giulini. 1 C 149-53 652/54

Verdi: Requiem. Agnes Baltsa, Renata Scotto, Veriano Luchetti u. a.; Ambrosian Chorus; Philharmonia Orchestra, Riccardo Muti. 1 C 165-03 653/54

Reflexe — Stationen europäischer Musik. Llibre Vermell de Montserrat. Hespèrion XX, Jordi Savall. Duetti Italiani; Hopkinson Smith und Paul O'Dette, Laute. Alessandro Stradella: La Susanna. Lautengalanterie. Canzoni da Sonare; Hespèrion XX. 1 C 153-45 641/46

Violin-Recital, Vol. 2. Werke von Wieniawski, Foster, Vieuxtemps, Bazzini, Strawinsky, Tschaikowsky u. a. Itzhak Perlman, Violine; Samuel Sanders, Klavier. 1 C 065-03 645

Super Hits from Jobete Music Company, Inc. Mary Wells: My Guy — Temptations: My Girl — Four Tops: I Can't Help Myself u. a. Motown F 666 904

## Fono

Benary: Kammermusik. Anne de Dadelsen, Klavier; Andrew Watkinson, Violine; Luzerner Streichquartett. Armida PB-163

Händel: Utrechter Te Deum und Jubilate. Maria Venuti, Margit Neubauer, David Knutson, Heiner Hopfner, Berthold Possemeyer; Elmar Schloter, Orgel; Münchner Motettenchor; Münchner Philharmoniker, Hans Rudolf Zöbeley. FSM 63 203 EB

Zelenka: Magnificat D-dur; In exitu Israel; Confitebor tibi Domine; Beatus vir. Marburger Bach-Chor, Hessisches Bach-Collegium, Wolfram Wehnert. FSM 63 108 Carus

Klassische Sonaten für Gitarre. Giuliani: Caprice C-dur op. 11; Sonate brillante C-dur op. 15; Grande Ouverture A-dur op. 61 — Sor: Sonate C-dur op. 15 Nr. 2 — Matiegka: Sonate C-dur op. 16. Reinbert Evers, Gitarre. FSM 53 221 EB

La Danza — Tanzmusik aus vier Jahrhunderten. Werke von Schein, Moritz von Hessen, Francisque, Mainerio, Susato, de la Torre und Machaut. Ensemble Odhecaton, Köln. FSM 63 205 EB

Orgel und Cembalo. Pasquini: Sonate Nr. 1 g-moll — Štěpán: Divertimento ex G — Kropfreiter: Concerto responsoriale — Soler: Concierto C-dur Nr. 1 — Clementi: Sonate Nr. 1 B-dur. Elisabeth Sperer, Cembalo; Winfried Englhardt, Orgel. FSM 63 204 EB

## Harmonia mundi France

Purcell: Te Deum et Jubilate Deo; In guilty night; Man that is born of a woman. Deller Consort, Chor und Orchester des Stour Music Festivals, Alfred Deller. HM 207

Rameau: Les Indes Galantes. Kenneth Gilbert, Clavecin. HM 1028

Musik aus dem antiken Griechenland. Atrium Musicae de Madrid, Gregorio Paniagua. HM 1015

## Homegrown Special Records

**Gitarrenspezialgeschäft Endres, Domstraße 29, 5000 Köln 1**

Martin C. Herberg: Eruptionen. MH 2783

## Intercord

Mozart: Sechs Adagios und Fugen für Streichtrio KV 404a. Streichtrio Bell'Arte. Saphir INT 120.915

Schein: Aus dem „Venus-Kräntzlein"; Aus dem „Banchetto musicale" — Scheidt: Aus den „Siebzig Symphonien auf Concerten manir"; Aus den „32 Instrumentalsätzen". Instrumentalensemble für alte Musik, Helga Weber. Saphir INT 120.916

Deutsche und spanische Lieder der Renaissance. The King's Singers. Aves INT 161.516

Bellman in Britain. Episteln und Lieder von Carl Michael Bellman. Kenneth Sillito, Violine; Marilyn Sansom, Violoncello; Martin Best, Gitarre, u. a. Aves INT 161.525

Heller und Qualtinger: Geschichten aus dem Wiener Wald; Heurige und gestrige Lieder. Mandragora INT 160.123

Kitty Winter, Gipsy Nova: Limelight Suite. INT 145.021

## Jecklin

Schweizerisches Jugend-Kammermusiktreffen 1979. Le Romain: Suite für Flöte und Generalbaß D-dur — Beethoven: Trio D-dur op. 70 Nr. 1 — Haydn: Trio für Violine, Violoncello und Klavier F-dur Hob. XV/2 — Pauer: Divertimento für drei Klarinetten — Schibler: Fünf kurze Stücke für Violine, Viola und Violoncello — Fornerod: Konzert für zwei Violinen und Klavier op. 16. 187

## Metronome

Georges Chelon: Tous les deux... comme hier. Barclay 0066.057

Art van Damme with Strings: Perdido; Polka Dots And Moonbeams; Mountain Greenery u. a. MPS 0068.239

## MMS Münchner Musikseminar

**Müllerstraße 22, 8000 München 5**

Bach: Präludium und Fuge a-moll BWV 543; Präludium und Fuge G-dur BWV 541; Passacaglia c-moll BWV 582; Choralvorspiele BWV 655, 662 und 667. Helmut Plattner, Orgel. MMS 2206

## Musiva viva

**Dietmar Will, Sproetzer Weg 25, 2110 Buchholz**

Eccles: Sonate g-moll — Dragonetti: Andante und Rondo D-dur — Bottesini: Introduction e Gavotte A-dur — Koussevitzky: Valse Miniature; Chanson Triste; Humoresque. Helmut Krampe, Kontrabaß; Hans Dammann, Klavier. MV 30-1056

Kretschmar: Die große Flut — Fronmüller: In Wald und Flur. Kinderchor und Instrumentalkreis der Hauptkirche St. Petri, Hamburg, Erdmute Knolle. MV 20-1072

Raritäten für tiefe Streicher, Vol. 2. Michael Haydn: Divertimento für Viola, Violoncello und Kontrabaß Es-dur — Sperger: Sonate für Viola und Kontrabaß D-dur — Romberg: Trio für Violoncello, Viola und Kontrabaß Nr. 3c B-dur. Philharmonische Solisten Hamburg. MV 30-1057

## Psallite

Karg-Elert: Musik für die Orgel op. 145; Solfeggio e Ricercare; Drei Choralimprovisationen aus op. 65. Wolfgang Stockmeier, Orgel. Psal 229/260 977 PET

Karg-Elert: Sieben Pastelle vom Bodensee. Josef Bucher, Orgel. Psal 228/210 977 PET

## RCA

Bach: Mein Herze schwimmt im Blut BWV 199; Jauchzet Gott in allen Landen BWV 51. Edita Gruberova, Sopran; Deutsche Bachsolisten, Helmut Winschermann. RL 30395 AW

## Rondeau

**8044 Unterschleißheim**

Bach: Johannes-Passion BWV 245. Alejandro Ramirez, Michel Brodard, Gerda Hagner u.e.; Amadeus-Chor, Amadeus-Orchester, Karl-Friedrich Beringer. AC 170 479/1—3

## Sandra Music Productions

**Eek & Lackerschmid GmbH, Ketherinenstraße 39, 7000 Stuttgart 1**

Danny Toan: Big Foot. SMP 2105

## Teldec

C.Ph.E.Bach: Acht Symphonien. Academy of Ancient Music, Christopher Hogwood. Decca 6.35468 EK (2 LP)

Brahms: Die vier Symphonien; Akademische Festouvertüre op. 80; Tragische Ouvertüre op. 81. Chicago Symphony Orchestra, Georg Solti. Decca 6.35461 FX (4 LP)

Brahms: Klaviertrios Nr. 1 H-dur op. 8, Nr. 2 C-dur op. 87, Nr. 3 c-moll op. 101. Haydn-Trio, Wien. 6.35471 (2 LP)

Dowland: Consort of Musicke. First Booke of Songs 1597; Second Booke of Songs 1600; Third Booke of Songs 1603. Emma Kirkby, Sopran; John York Skinner, Kontratenor; Martyn Hill, Tenor; David Thomas, Baß. Anthony Rooley, Laute; Catherine Mackintosh, Diskantviole, u.a. Anthony Rooley. Decca 6.35484 HD (6 LP)

Haydn: Messe Nr. 4 Es-dur. Judith Nelson, Carolyn Watkinson, Martyn Hill, David Thomas; Chor der Christ Church Cathedral Oxford; The Academy of Ancient Music, Simon Preston. 6.42446 AS

Mahler: Fünf Rückert-Lieder; Lieder eines fahrenden Gesellen. Marilyn Horne, Mezzosopran; Los Angeles Philharmonic, Zubin Mehta. Decca 6.42461 AW

Massenet: Don Quichotte. Nicolai Ghieurov, Gabriel Bacquier, Régine Crespin, Michèle Command u.a.; Chor von Radio Suisse Romande; Orchestre de la Suisse Romande, Kazimierz Kord. Decca 6.35477 GF

Mozart: Konzerte für Flöte und Orchester Nr. 1 G-dur KV 313 und Nr. 2 D-dur KV 314. William Bennett, Flöte; English Chamber Orchestre, George Malcolm. 6.42547 AW

Mozart: Quartette für Klavier, Violine, Viola und Violoncello Nr. 1 g-moll KV 478 und Nr. 2 Es-dur KV 493. Dezsö Ránki, Klavier; Pál Eder, Violine; Zoltán Tóth, Viola; Gyorgy Eder, Violoncello. Telefunken 6.42523 AW

Puccini: Suor Angelica. Joan Sutherland, Christe Ludwig, Anne Collins, Elizabeth Connell u.e.; London Opera Chorus; Finchley Children's Music Group; National Philharmonic Orchestra, Richard Bonynge. Decca 6.42066 AW

Respighi: Antiche Denze ed Arie per Liuto. Suiten Nr. 1—3. London Philharmonic Orchestra, Jesus Lopez-Cobos. Decca 6.42538 AW

Schubert: Symphonien Nr. 1 D-dur D. 82, Nr. 2 B-dur D. 125, Nr. 3 D-dur D. 200, Nr. 4 c-moll D. 417, Nr. 5 B-dur D. 485, Nr. 6 C-dur D. 589, Nr. 8 h-moll op. posth. D. 944, Nr. 9 (7) C-dur op. posth. D. 944; Ouvertüre zu „Die Zauberharfe" D. 644; Bühnenmusik zu „Rosamunde" D. 797. Israel Philharmonic Orchestra, Zubin Mehta. Decca 6.35483 GK

Telemann: Sechs Triosonaten. Han de Vries, Oboe; Walter van Hauwe, Blockflöte; Wouter Möller, Violoncello. Telefunken 6.42504 AW

Tschaikowsky: Symphonie Nr. 4 f-moll op. 36. Philharmonia Orchestra, Vladimir Ashkenazy. 6.42063 AW

Concertos, Vol. 2. Leopold Mozart: Konzert für Posaune und Orchester D-dur — Gouinguené: Konzert für Tenorposaune und Streicher a-moll — Johann Michael Haydn: Konzert für Altposaune und Orchester d-moll; Larghetto für Altposaune und Kammerorchester F-dur. Armin Rosin, Posaune; Wiener Kemmerorchester, Philippe Entremont. Telefunken 6.42532 AW

Internationale Orgeltage Düsseldorf '79. Werke von Roskovský, Zelejenka, Nilsson, Milhaud und Barolsky. Valery Maisky, Orgel. 66.21921

Internationale Orgeltage Düsseldorf '79. Werke von Schubert, Bornefeld, Hummel und Schilling. Franz Lehrndorfer, Orgel; Armin Rosin, Posaune; Hermann Gschwendtner, Schlagzeug. 66.21922

Luciano Pavarotti: O sole mio. Neapolitanische Volkslieder. 6.42574 AS

Joan Sutherland singt Wagner. National Philharmonic Orchestra, Richard Bonynge. 6.42065 AW

Dart Attack: Duke of Earl; Runaround; Don't Say Yes; Cuckoo u.a. 6.24180 AP

Die schönsten Melodien aus „Derrick" und „Der Alte". Frank Duval & Orchestra. 6.24142 AS

Originalmusik eus dem Film „Mathias Sandorf" nach dem Roman von Jules Verne. Orchester Bert Grund. 6.24178 AS

Terence Hill, Bud Spencer: Das Krokodil und sein Nilpferd (Filmmusik). 6.24175 AP

Matchbox: Rock A Billy Rebel; Buzz Buzz A Diddle It; Seventeen u.a. 6.24181 AP

Mitch Ryder: Rock And Roll Soul Kitchen. 6.20047 AE

## WEA

Jan Hammer: Goodbye; I Got You; Oh Pretty Woman; One Day u.a. AS 52 177

## Zweitausendeins

**Postfech 710249, 6000 Frankfurt**

Friedemann: The Beginning Of Hope. 23640

**Bei den Schellplettenbeprechungen setzen die Rezeneenten ihr Urteil in den Kategorien Interpretetion, Repertoirewert, Aufnehme-, Klengquelität und Oberfläche in Ziffern von 0 bis 10 um, wobei 0 die schlechteste und 10 die beste Bewertung deretellt.**

# Kurzbewertungen

● Monteverdi: Megnificet für sechs Stimmen — Schütz: Deutsches Megnificet; 2. Pselm. Meria Friesenhausen, Tine Groh, Sopren; Lotte Wolf-Matthäus, Esther Karst, Alt; Theo Altmeyer, Hans Ulrich Mielsch, Tenor, u.e. Kentorei Bermen-Gemerke, Helmut Kehlhöfer. Bärenreiter SDG 610 907, 10 DM

Stereo, 9, 7, 8, 7. Rezension 5/63

● Mozart: Konzerterien KV 432, 513, 512, 539, 612, 541, 584, 245. József Gregor, Baß; Szeged Symphony Orchestra, Tamás Pál. Hungeroton SLPX 11870 (Disco-Center), 22 DM

Stereo, 7, 2, 8, 8. Der 1940 geborene Jozsef Gregor verfügt über eine bemerkenswert weiche Beßstimme; seine Interpretation ist ellerdings nicht aufsehenerregend, das begleitende Orchester ist sehr mittelmäßig

● Mozart: Konzert für Klavier und Orchester Es-dur KV 271; Konzert für zwei Klaviere und Orchester Es-dur KV 365. Alfred Brendel, Imogen Cooper, Klevier; Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner. Philips 9500 408

Stereo, 8, 5, 9, 9. Auskopplung aus der dreizehn Klevierkonzerte enthaltenden 8-LP-Kessette; Rezension 1/80

● Mozart: Konzerte für Klavier und Orchester C-dur KV 415 und Es-dur KV 449. Alfred Brendel, Klevier. Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner. Philips 7300 714

Stereo, 8, 5, 10, 9. Einzelplatte aus der gleichzeitig veröffentlichten Kassette mit dreizehn Klavierkonzerten; Rezension 1/80

● Verdi: Rigoletto (Querschnitt). Anna Moffo, Robert Merrill, Alfredo Kraus, Rosalind Elias u.e.; Chor und Orchester der RCA Italiana, Georg Solti. RCA RL 42834 AS, 22 DM

Stereo, 5, 3, 8, 10. Rez. 6/65, Querschnitt der damels besprochenen Gesamtaufnahme, die wegen Soltis überzogener Orchesterführung kritisiert wurde; Vorechos, schlechte Ausblendung

● Wagner: Vorspiel zum ersten Aufzug „Die Meistersinger von Nürnberg"; Trauermarsch aus „Götterdämmerung"; Karfreitagszauber aus „Parsifal". Berliner Philharmoniker, Wilhelm Furtwängler. DG Historisch 2535 826, 12,80 DM

Mono, Aufnahmen als Konzertmitschnitte: Meistersinger 19.12.49 Titania-Palast Berlin; Tannhäuser 1.5.51 Rom; Götterdämmerung 19.12.49 Titenie-Palast; Parsifal 25.4.51 Alexandria; bislang unveröffentlichte Rundfunkaufnahmen. Klangqualität akzeptabel historisch, hauptsächlich von dokumenterischem Wert

● Weber: Der Freischütz, Ouvertüre; Aufforderung zum Tanz op. 65 — Mendelssohn Bartholdy: Ouvertüre Die Hebriden op. 26; Ein Sommernechtstreum op. 21. Berliner Philharmoniker, Wilhelm Furtwängler. DG Historisch 2535 821

Mono, Aufnahmen 1929/30/32/35, Polydor Internetional; dem Alter entsprechende Klengqualität

● Böhm in Dresden, Vol. 2. Brahms: Klavierkonzert Nr. 2 B-dur op. 83; Violinkonzert D-dur op. 77 — Schumann: Klavierkonzert a-moll — Tänze und Märsche von Brahms, Schubert, Berlioz. W. Beckheus, W. Schneiderhan, W. Gieseking; Sächsische Steetskapelle, Karl Böhm. EMI Electrola 1 C 137-53 505/07, (3 LP) 36 DM

Mono, zweiter Band der EMI-Edition zum 85. Geburtstag von Karl Böhm; Klangquelität sehr historisch, nur als Dokumentation zu verwenden

● Peter Anders in seinen letzten großen Rollen. Verschiedene Arien eus Werken verschiedener Komponisten. Royal Philhermonic Orchestre, Sir Thomas Beechem. Bellephon Acenta DE 23.316/17 (2 LP), 22 DM

Mono. Rundfunkaufnahmen aus den Jahren 1944 bis 1954, BR, SWF, WDR, NDR, Edinburgh und Britain-Festival. Anders im Wechsel vom lyrischen zum jugendlichen Heldentenor, unterschiedliche Klangqualität, z.T. aber, was die Stimmen betrifft, überraschend gut, für Anders-Freunde und Gesangsexperten

● Agnes Giebel singt Lieder von Franz Schubert: Der Hirt auf dem Felsen; Mignon-Lieder; Ave Maria; Gretchen-Lieder; Suleika. Jost Michaels, Klarinette; Felix de Nobel, Klavier. Teldec 6.41285 AS, 22 DM

Stereo, 9, 7, 7, 9. Aufnahme 1969 (?), beispielhafte Interpretation von Schubert-Liedern, das Klavier ist nicht optimal aufgenommen

● Das Sängerporträt: Ernst Haeflinger. Arien, Lieder u. a. verschiedener Komponisten mit verschiedenen Orchestern und Dirigenten. DG Dokumente 2535 745, 12 DM

Stereo, Aufnahmen aus 1960/62/63/64, gelungenes Porträt eines universellen Sängers, Musikers und Antistars; für das Alter der Aufnahme guta Klangqualität

● Sternstunden mit Irmgard Seefried. Mozart: Figaro; Don Giovanni; Cosi — Beethoven: Fidalio — Weber: Freischütz — R. Strauss: Szene des Komponisten aus Ariadne auf Naxos (1944) und Rosenkavalier. Fricsay, Jochum, Böhm. DG Dokumente 2535 746, 12,80 DM

Stereo, Aufnahmen 1944 stereophonisiert, 1957/60, durchaus akzeptale Klangqualität, eindrucksvolles Dokument einer großen Sängerin

● Die schönsten klassischen Melodien von Beethoven, Mozart, Liszt, Schumann, Chopin u.a. Verschiedene Interpreten und Orchester. DG 2721 216 (2 LP)

Stereo. Typische Volkskonzertsammlung mit oft nur einem Satz aus einem Werk; neun Orchester, sieben Solisten, neun Dirigenten; Aufnahmen aus 1961 bis 1979, ordentliche Fertigung

● Ein Abend mit Julian Bream. Musik für Laute und Barockgitarre von Dowland, Bach, Sanz, Sor, de Visée und Weiss. RCA Ullstein-Musik RL 42936 (2 LP), 35 DM

Stereo, 10, 8, 9, 9. Aufnahme 1966/68

● Träumerei und Badinerie. James Galway spielt seine schönsten Zugaben: Hora Staccato; Hummelflug; Vocalise; Moto Perpetuo u.a. National Philharmonic Orchestra, Charles Gerhardt. RCA Ullstein-Musik RL 25245 (2 LP), 35 DM

Stereo, 10, 0, 8/9, 9. Rezension 5 und 12/77; Sammlung vollendet gespielter virtuoser Stücke in Transkription für Flöte, die Interpretationsbewertung bezieht sich nur auf das Spiel Galways

● Wien 1850 — Tänze. Strohmayer: Schöne Ida; Die Tanzlustigen — Strauß: Neue Pizzikato-Polka op. 449 — Strauß (Vater): Sperl-Polka — Lanner: Die Werber op. 103; Neue Wiener Ländler op. 1 u.a. Ensemble Bella Musica, Wien, Michael Dittrich. Harmonia mundi France HM 1013, 22 DM

Stereo, 10, 7, 10, 9. Neuaufnahme mit einem trefflich aufspielenden Ensemble in solistischer Besetzung

● Erstes Schweizerisches Drehorgel-Festival Arosa. Claves D 907, 25 DM

Stereo, Auswahl von Aufnahmen verschiedenster Drehorgeln vom ersten Drehorgel-Festival in Arosa, 20.—22.7.79, eine sorgfältig gefertigte Liebhaberplatte, reich illustriert, jedoch ohne Dokumentation dar zu hörenden Instrumente

● Instumente der Welt. Roger Mason und Steve Waring: Die amerikanische Gitarre. Pläne 88 150

Stereo, 9, 8, 10, 10. Der amerikanischen Gitarre gewidmete Platte in der Reihe „Instrumente der Welt", gute Demonstration einer typisch amerikanischen Stilrichtung, die sich heute auch bei uns zunehmender Beliebtheit erfreut. Die Beilage enthält Noten und Tabulaturen

● Instrumenta der Welt. Steve Waring: Das amerikanische Banjo. Pläne 88 165

Stereo, 10, 10. Demonstrationsplatte über das amerikanische Banjo mit einigen Erläuterungen in der Beilaga zum „Picking" und „Frailing"

● Originalinstrumente — Tasteninstrumente, Vol. 1. Werke von Kerll, Pachelbel, Fux, Wagenseil, Farnaby und Purcell. Bradford Tracey, Orgelpositive und verschiedene Cembali aus der Sammlung Fritz Neumeyer, Bad Krozingen. Telefunken 6.35488 EK (3 LP), 39 DM

Stereo, 8, 5—9, 9, 9. In einer Kassette zusammengefaßte Wiederveröffentlichungen der drei bei Fono Münster erschienenen Toccata-Produktionen „Clavier-Musik in Wien" (FSM 53 626), Farnaby, Cembalowerke (FSM 53 614, Rezension 5/76) und Purcell, Die Suiten für Cembalo (FSM 53 627, Rezension 12/78) im Rahmen des „Alten Werks". Interessante Werke in etwas willkürlicher Kombination, die Mehrzahl der Stücke wird zudem nicht auf alten Originalinstrumenten gespielt, sondern auf Kopien der sechziger und siebziger Jahre. Gute Interpretationen, hochbefriedigende Klarheit des Klangbilds. (ihd)

● Die Mitternachtsmesse — Weihnachtsbotschaft, zelebriert durch Seine Heiligkeit Johannas Paul II. CBS Vox Christiana PP 2 (2 LP)

Starao. Mitschnitt der Mitternachtsmesse, zelebriert am 24.12.1978 im Petersdom durch Johannes Paul II. in italienischer Sprache. Aufnahme und Produktion von Radio Vatikan, Klangqualität eher bescheiden

● Du meine Seele, singe. Paul Gerhardt: Du meina Seele, singe; Die güldne Sonne; Warum sollt ich mich denn grämen; Nun danket all und bringet Ehr — Bach: Liebster Jesu, wir sind hier; Herr Jesu Christ, dich zu uns wend; Vater unser im Himmelreich u.a. Gächinger Kantorei; Bach-Collegium Stuttgart; Figuralchor der Gedächtniskirche Stuttgart, Helmuth Rilling. Bärenreiter SDG 610 323, 10 DM

Stereo, 9, 7, 7, 9. Ältere Aufnahme, leider gibt Bärenreiter grundsätzlich keine Aufnahmedaten an; Rezension vermutlich wegen Umkoppelung nicht auffindbar

● Gert Haucke, Henning Venske: Papa, Charly hat gesagt... Pläne 88190

Stereo. Sketche aus der bekannten Serie, nicht besonders brillant vorgetragen von Gert Haucke und Henning Venske

● Claus Landauer: Musik für leise Ohren. Da Camera Song SM 95056, 22 DM

Stereo. Recht ansprechend vertonte, instrumental begleitete und von Renata-Maria Landauer vorgetragene Texte von Tucholsky, Dehmel, Wohlgemut, Willens u. a., das ganze auf sympathische Weise unprofessionell

● Kabarett-Dusche. Da Camera Song SM 95058, 22 DM

Stereo. Mitschnitt zweier öffentlicher Aufführungen, eher langweilig, mit einigen reichlich abgestandenen Witzen und gelegentlich deplazierten politischen Assoziationen wie z.B. „Holocarsten"

● Louis Armstrong — Ramblin' Rose. Miller's Cave; Running Bear; The Easy Part's Over u.a. H & L Records 6.24131 AO (Teldec), 17,80 DM

6, 7, 8, 8. Louis Armstrong als Sänger von Schlagern und Country-Schnulzen, wahrscheinlich aus den letzten Lebensjahren zwischen 1960 und 1971, als er nicht mehr Trompete spielen konnte. Begleitung ohne die All Stars. Satchmos praller Humor in seiner „grinsenden" Stimme kommt immer noch durch.

● Alexis Korner And Friends — The Party Album. Lining Track; Hi-Heel Sneakers; Stormy Monday Blues u.a. Intercord 170.000 (2 LP)

5—8, 8, 6, 7. Mitschnitt der Geburtstagsparty zum fünfzigsten Geburtstag des englischen Bluessängers und Gitarristen Alexis Korner; Doppelalbum mit zwei Seiten Bigband, einer Seite Quartettbesetzung, einer Seite Jam Session. Bluesig rockende Musik mit guter Stimmung, gelungen die Quartettaufnahmen und die Session, weniger perfekt die Bigband-Seiten; bedauerlich auch, daß Korner nicht mehr mit seinem originellen, rauchigen Baß, sondern nur mit einer Allerweltsstimme zu hören ist.

● George Lewis / Douglas Ewart: Jila; Save! Mon.; The Imaginary Suite. Black Saint BSR 0026 (Bellaphon)

7—8, 9, 8, 9. Interessante Duoplatte aus dem Kreis der Chicagoer Avantgarde (AACM) mit dem Posaunisten George Lewis und dem Saxophonisten und Instrumentenbauer Douglas Ewart. Ausschöpfung mikrotonaler und klangfarbentechnischer Möglichkeiten, elektronisch und akustisch. Mailänder Produktion; ordentliche Pressung

● Myriam Makeba: Comme une symphonie d'amour. Disque Espérance 7501 (Sono-Disc Bellaphon)

6, 5, 7, 6. Die afrikanische Sängerin Myriam Makeba, die weder im Chanson noch im Jazz noch in der Folklore gültig einzuordnen ist, zählt sicher mit Recht zu den Weltstars der populären Musik, ihr Auftritt bei den Berliner Jazztagen 1978 hat es bewiesen. Doch ist diese Produktion allzu routinemäßig, ein bißchen nach dem Motto „The best of...", hinter dem sich ja oft fast das Gegenteil verbirgt. Wesentlich engagiertere und atmosphärisch dichtere Versionen dieser Songs liefert die Sängerin bei ihren öffentlichen Konzerten und sicher auch auf Live-Platten. (G. B.)

● Emil Mangelsdorff — Swinging Oil Drops! Crazy Rhythm; Like A Drop Of Oil; The Grabtown Grapple u.a. L + R Records 41.002 (Bellaphon)

10, 8, 8, 8. Wiederveröffentlichung mit deutschem Jazz des Frankfurter Kreises aus dem Jahre 1966, Rezension 12/1967, damals noch ohne Punktbewertung: „Ein großartiger Wurf... läuft wie geschmiert... waschechter Combo-Swing aus der Benny-Goodman-Schule mit zwei Duonummern aus dem Bereich des modernen Jazz... von einer Kompetanz, Sicherheit und Lebensfreude, daß dem Chronistan die Felle der analytischen Betrachtung auf den Wogen der Begeisterung davonschwimmen." Urteil beim Nachhören bestätigt.

● The Singers Unlimited With Rob McConnell And The Boss Brass. Tangerine; Laura; A Beautiful Friendship; Pieces Of Dreams u.a. Metronome MPS 0068.238

7, 1, 9, 9. Die dreizehnte oder vierzehnte LP des Chores, diesmal mit kanadischer Bigband in gewohnter Perfektion; teils ansprechende Titel aus dem Standardrepertoire (z.B. „Tangerine", „Laura", „Lullaby Of The Leaves"), teils auch Züge von Sterilität, Überproduktion und Ermüdungserscheinungen. Trotz getrennter Produktion in Kanada und im Schwarzwald guter Klang und sauber abgemischt.

---

## Eingetroffene Bücher

Adorno und die Musik. Studien zur Wertungsforschung, Band 22, herausgegeben von Otto Kolleritsch. Universal Edition, Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Graz, 1979. 243 Seiten, ISBN 3-70-24-0139-3

Musik-Konzepte 10: Giuseppe Verdi. Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn. Verlag Edition Text + Kritik, München, Oktober 1979. 120 Seiten, kart. ISBN 3-88377-016-7

Irmgard Bontinck / János Breuer: Institutionen des Musiklebens in Europa. Verlag Doblinger, München, Wien, 1979. 108 Seiten, kart. ISBN 3-900035-60-1

Rainer E. Lotz: Grammophonplatten aus der Ragtime-Ära. Verlag Harenberg Kommunikation, Dortmund, 1979. 212 Seiten, kart. ISBN 3-88379-141-5

Yehudi Menuhin: Unvollendete Reise — Lebenserinnerungen. dtv, München; Bärenreiter, Kassel, 1979. 474 Seiten, kart. ISBN 3-423-01486-5 (dtv), ISBN 3-7618-1486-0 (Bärenreiter)

Günter Schnitzler: Dichtung und Musik; Kaleidoskop ihrer Beziehungen. Verlag Klett-Cotta, Stuttgart, 1979. 310 Seiten, brosch. ISBN 3-12-936920-1

Manfred Wagner: Wolfgang Amadeus Mozart — Sinfonie C-dur KV 551 „Jupitersinfonie". Taschenpartitur mit Erläuterung. Wilhelm Goldmann Verlag, Musikverlag B. Schott's Söhne, Mainz, 1979. 148 Seiten, kart. ISBN 3-442-33016-5

Hermann Waßner: Musikleben und Musikbibliothek. Deutscher Bibliothekenverband, Publikationsabteilung, Berlin, 1979. ISBN 3-87068-332-5

DER NAME FÜR KLASSIK:




# ELECTROLAs NEUE SERIE EMINENT

## Starkünstler der EMI

## KARAJAN, PERLMAN, MENUHIN, GIULINI, ROSTROPOWITSCH, OZAWA, BARENBOIM, FISCHER-DIESKAU, PREY, SCHWARZKOPF




1C 037-00357
1C 237-00357




1C 037-01063
1C 237-01063




1C 037-03720
1C 237-03720




1C 037-02940
1C 237-02940
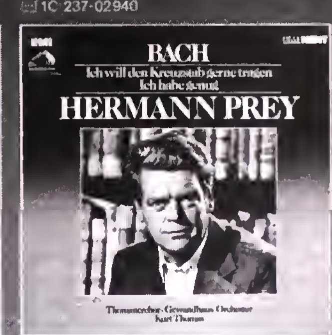



1C 037-00186
1C 237-00186



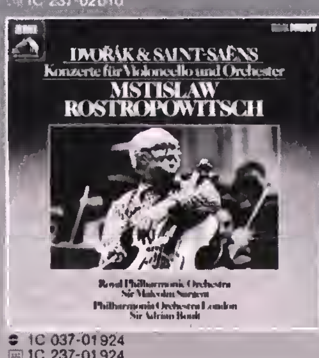

1C 037-02010
1C 237-02010




1C 037-02702
1C 237-02702




1C 037-30946
1C 237-30946




1C 037-01924
1C 237-01924

WOLF
Goethe-Lieder
ELISABETH SCHWARZKOPF
GERALD MOORE

1C 037-03725
1C 237-03725




TONANGEBEND

# Symphonische Musik

### Ludwig van Beethoven (1770—1827)

Symphonie Nr. 6 F-dur op. 68 „Pastorele"

English Chamber Orchestra, Dirigent Micheel Tilson Thomas
(Produzent Steve Ebstein; Aufnehmeleiter Allen Weinberg; Tonmeister Robert Auger, Milton Cherin)

CBS 76825 — 25 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 7 |
| Repertoirewert | 8 |
| Aufnehme-, Klangqualitét | 5 |
| Oberfläche | 9 |

Die Tatsache, daß in der Besetzung eines Symphonieorchesters seit den Tagen Beethovens nicht nur eine quantitative, sondern auch eine qualitative Verënderung: nëmlich die Verdoppelung der Streicher relativ zu den Bläsern, stattgefunden het, sollte ellgemein bekannt sein; daraus den Schluß zu ziehen, daß heutige Konzert- und Schallplattenaufführungen Beethovenscher Symphonien einer Verfälschung der ursprünglichen Absichten gleichkommen, wegen Indes sehr wenige Künstler (und Hörer). Allerdings ist es euch nicht so einfach, aus der rechten Einsicht den überzeugenden Schritt in die künstlerische Praxis zu tun; die Aufnahmen etwe des Moskauer Kammerorchesters oder des Collegium eureum waren ja alles andere als unumstritten. Das gilt auch für die Einspielung der Pestoralsymphonie, für die Michael Tilson Thomas ein Kammerorchester, das English Chamber Orchestra, herangezogen hat. Selbstverständlich fällt die veränderte Klangbalance innerhalb des Orchesters sofort ins Ohr: die Bläserfarben — besonders auffällig ist das beim Fegott der Fell — kommen nun ungleich deutlicher heraus als üblich. Die Folge könnte man, durchaus dem Werkcharakter entsprechend, als Rustikelisierung bezeichnen: Unter dem amerikanischen Dirigenten klingt die Symphonie rauher, derber, persönlicher als sonst. Dennoch überzeugt mich das Ergebnis nicht ganz, da ja die Freundlichkeit der Empfindung des Städters Beethoven auf dem Land die des Städters bleiben muß, das heißt: Der Pastoralcharakter des Werks ist der Kategorie des ästhetischen Als-ob zugeordnet, da Beethoven bei allem Einsatz „dilettantischer" Klangwirkungen doch immer der hochzivilisierte Großstadtkünstler blieb. Das wird geradezu schlagend deutlich, wenn men eine andere CBS-Aufnahme als Gegenbeispiel heranzieht: die Produktion des Cleveland-Orchesters unter Lorin Maazel. In ihr kommt nämlich das Als-ob dadurch zum Vorschein, daß das große symphonische Orchester mit einer Detailliebe und -genauigkeit spielt, als gelte es, die Utopie vom besseren Leben auf dem Land einzufangen. Über den Weg der totalen Verfeinerung (oder, um im Bild zu bleiben: Verstädterung) wird da die ästhetische (und wohl euch: moralische) Anstrengung des Komponisten erfahrbar, ohne daß es dazu eines Ausfluges in historisierende Aufführungspraktiken bedürfte. Bei Michael Tilson Thomas stellt sich des Paradox ein, daß er zwar ein Kammerorchester hat, von diesem aber nicht den erforderlichen Feinschliff im Spiel erhält, so daß sich seine Interpretation anhört wie die eines routinierten Großorchesters (was sich auf die Artikulation, nicht auf die Klangbalance bezieht). So unbestreitbar der Gred dieses Mißlingens ist, so sehr zögere ich, den Dirigenten und des Orchester dafür allein verantwortlich zu mechen. Heuptsünder der im Oktober 1978 eingespielten Aufnehme scheinen mir die Tontechniker zu sein, die ein solches Meß an Klangverfärbung und Dynemikkomprimierung zustende gebracht haben, daß von den künstlerischen Intentionen wohl nur noch die Hälfte wahrnehmbar blieb. Und des ist netürlich zu wenig engesichts der Bedeutung eines solchen „Reformvorschlags". Deß es sich hier nämlich um keine x-beliebige Interpretation handelt, ist allein schon eus der Tetseche zu entnehmen, daß der Dirigent nicht nur euf die Wiederholungszeichen echtet (elso nicht der Kerejanschen Jet-Set-Ästhetik folgt), sondern auch dereuf, Beethovens Metronomisierungen möglichst (Kopfsetz) nahe zu kommen, was ihm euch teilweise gegen den Brauch (Andante molto mosso) überzeugend gelingt. Um so bedauerlicher ist der Klangeindruck.

U. Sch.

### César Franck (1822—1890)

Symphonie d-moll

Concertgebouw-Orchester Amsterdam, Dirigent Edo de Waart

Philips 9500605 — 25 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 7 |
| Repertoirewert | 3 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 9 |

In der Vielzahl von Aufnahmen mit Francks einziger Symphonie, die in den letzten zwei Jahren auf den Markt gekommen sind, nimmt die vorliegende nicht den geringsten Stellenwert ein. Anders etwe els Barenboim, der das Werk ziemlich indifferent enging, aber auch enders els Andrew Davis, der ihm mit einer klanglichen Zuspitzung nahezukommen versuchte, zeichnet Edo de Waart die Trauerrandlinien vor allem im Kopfsatz mächtig nach. Des geht insofern gut, als das Concertgebouw-Orchester im Klangplüsch immer so etwas wie Stetur bewehrt und der Dirigent auf penible Beachtung der Vortragszeichen achtet. So kommt eine konventionelle Aufführung zustande, die der ziemlich halligen und dunklen Akustik des Concertgebouw angemessen ist. Des scheint mir aber doch etwas wenig zu sein, de die Symphonie eine „technokratischere" Interpretetion, wie sie Lorin Maazel vorgelegt het, sehr gut verträgt. Bei Edo de Waart beispielsweise wirkt die Fugato-Passage im Kopfsatz vor Ziffer I (Teschenpartitur Boosey & Hawkes) ziemlich bieder; Meazel mecht daraus fast schon den Höhepunkt der Durchführung, weil er Francks momentenen Historismus mit ungleich mehr Spannung und dem Ausdruck unruhiger Selbstsuche füllt. Überhaupt ist Maazels Deutung ein Musterbeispiel für bewußte Interpretation, während man bei de Waart (ellerdings nicht so stark wie bei Berenboim) den Eindruck het, mit einem möglichst geneuen Herunterbuchstebieren der Noten sei es schon getan. — Sehr gute Quelität der Pressung.

U. Sch.

### Anton Bruckner (1824—1896)

Symphonie Nr. 8 c-moll

Kölner Rundfunk-Symphonieorchester, Dirigent Günter Wand

EMI Harmonia mundi 1 C 153-99 853/54 (2 LP) 32 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 10 |
| Repertoirewert | 7 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 8 |

Daß die Auszeichnung von Günter Wands Aufnahme der fünften Bruckner-Symphonie mit dem Deutschen Schallplattenpreis 1978 nicht von ungefähr erfolgte, wird durch diese WDR-Neuaufnahme der Achten eindrucksvoll bestätigt. Wands langsam wachsender Bruckner-Zyklus mit dem Kölner Rundfunk-Symphonieorchester — die Siebente wurde kürzlich eingespielt, die Symphonien Nr. 1 bis 3 werden noch folgen — erweist sich mehr und mehr als die seit Haitinks Amsterdamer Unternehmen (Philips) bedeutendste, weil kompetenteste Bruckner-Gesamteinspielung überhaupt. Er überragt Masurs bisher erschienene Aufnahmen (Ariola) an großräumig-formaler Stringenz erheblich, nicht zu reden von den halbdilettantischen Bruckner-Bemühungen eines Barenboim. Konkurrenzfähig wären allenfalls noch Karajans letzte Aufnahmen der Fünften und Siebenten (DG), aber der Maestro will seine Bruckner-Reihe nicht durch Einbeziehung der drei ersten Symphonien zum Zyklus komplettieren.
Seit Szell het niemand die epische Breite dieser Achten, ihre weitgespannten Formstrukturen, ihre zu ganzen Satzteilen geweitete Thematik so schlüssig und organisch zu entwickeln gewußt wie Wand bei dieser Neuaufnahme. Entscheidend für die interpretatorische Überzeugungskraft der Darstellung sind die stabilen Grundtempi, die den Fluß der Musik ohne Brüche gewährleisten und die, euch wenn sie modifiziert erscheinen, also das „Atmen" dieser Symphonik sicherstellen, als formverfestigendes Element stets latent fortwirken. Das formal kaum zu bewältigende Riesenfinele, vor dem selbst ein Klemperer kapitulierte, indem er es zusammenstrich, verliert euf diese Weise jegliche Problemetik, wird übersichtlich und völlig stringent in seinem Verlauf. Musikalische Stringenz ist Wand zu Recht wichtiger als jene vielberufene „Mystik" bei Bruckner. Des zeigt sich vor allem im zwar ungemein expressiv und intensiv ausgespielten, eber stets fließenden und durchhörbaren Adagio, für das er drei Minuten weniger Zeit benötigt els Szell, der auch das Scherzo ruhiger nimmt.
Das Kölner Rundfunk-Symphonieorchester zeichnet sich auch in dieser Aufnahme durch Wärme des Gesamtklanges, Spielperfektion nicht zuletzt der exponierten Bläser und expressives Engagement aus. Die Aufnahme klingt präsent und durchsichtig, auch in den dynamischen Spitzen, wenn auch nicht spektakulär räumlich.

A. B.

### Peter Tschaikowsky (1840—1893)

Der Schwanensee, Ballett in vier Akten op. 20 (Gesamtaufnahme)

Boston Symphony Orchestra, Dirigent Seiji Ozawa

DG 2740 220 (3 LP)

| | |
|---|---|
| Interpretation | 8 |
| Repertoirewert | 7 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 9 |
| Oberfläche | 9 |

Trotz seiner etwas krausen, ins märchenhafte Prinzen- und Prinzessinnenmilieu gehobenen Geschichte von bürgerlicher Liebestreue gehört Tschaikowskys „Schwanensee" zu den meistgespielten klassischen Handlungsballetten. Der Uraufführung (1877) dieses ersten der drei großen Tschaikowsky-Ballette war zwar wenig Erfolg beschieden, und im nachhinein wurde dann an der Pertitur mit Strichen, Ergänzungen, Umstellungen viel gebastelt, Seiji Ozewes Neueinspielung jedoch folgt der originelen Gestelt, und er weiß diese Pertitur in ihrem Klangspektrum voll auszuleuchten.
Ohne es ins Sentimentale abrutschen zu lessen, wird hier dem Trivialen sein Recht in der Cornettmelodie des Valse (I/2). Schwärmerisch, süß und geheimnisvoll das Lohengrin-ähnliche Schwanenthema mit der fallenden Quinte (II/10). Von cancenhafter Frechheit die Coda des Pes de deux (I/5). Vor allzu impulsiven Akzentuierungen und Temporückungen allerdings hütet sich Ozawa, was freilich den Netionaltänzen des dritten Aktes einiges von ihrem Esprit nimmt. Etwas ledern klingt da der ungarische Czerdas, zu sublim der russische Tanz, rumpelig der Bolero, fahl die Mazurka. Des ist um so unverständlicher, els Ozewa im Bechertanz (I/8) zeigt, daß er eine Polacca durchaus peckend musizieren kann.
Makellos ist die Tongebung seines Bostoner Orchesters, dessen überragendes technisches Niveeu sich euch in den solistischen Pertien erweist, unterstützt von einer Klangregie, die auch noch das kleinste instrumentatorische Detail durchhörbar macht.

gfk

### Sergej Tanejew (1856—1915)

Symphonie Nr. 1 (Nr. 4) c-moll op. 12

London Symphony Orchestra, Dirigent Yuri Ahronovitch

RCA RL 30 372

| | |
|---|---|
| Interpretation | 8 |
| Repertoirewert | 9 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 9 |
| Oberfläche | 9 |

Kennen könnte man ihn als den ursprünglichen Widmungsträger von Tschaikowskys b-moll-Klavierkonzert: Sergej Tanejew, Pienist, Kompositionsschüler von Tschaikowsky und dessen Nachfolger als Lehrer für Harmonielehre und Instrumentation am Moskauer Konservatorium, dem er dann sogar als Direktor vorstand, von dem er sich aber nach den 1905er Aufständen abwendte, um ein „Volks-Konservato-

rium“ mitzugründen. Geprägt von der nationalrussischen Schule, glaubte Tanejew, eine eigenständige symphonische Musik könne in Rußland nur entstehen analog der Kunstmusik in Westeuropa: aus einer vertiefenden geistigen — sprich: kontrapunktischen — Durchdringung des nationalen Volks- und Kirchenlieds.
Seine erste Symphonie, die in Wirklichkeit schon sein vierter Versuch in dieser Gattung war, aber der erste von ihm selbst als gültig gewertete, entstand in einer Zeit, als Tanejew sich besonders intensiv mit dem Kontrapunkt Palestrinas, Josquins und anderer befaßte. Trotzdem nimmt die Kontrapunktik bei Tanejew nicht den Charakter an, die eigenen Obsessionen zu bewältigen, wie das bei Bruckner zu beobachten ist. Im formalen Aufbau ihrer Symphonik verbindet die beiden dennoch einiges. Immer wieder ragen — zumal im ersten Satz — erratische Unisono-Signale in einen melodischen Ablauf hinein, verstören ihn, unterbrechen den Fluß. Geprägt ist dieses Melos von Schumannscher Liedhaftigkeit im Hauptthema, von Tschaikowskyscher Eleganz im Seitensatz. Ein schwelgerisches Adagio und ein zwischen Mendelssohnscher Leichtigkeit und wiederum Tschaikowskyscher Besessenheit schwingendes Scherzo münden in ein apotheotisches Finale, das in der Coda nochmals die Themen des Kopfsatzes Revue passieren läßt, sie in kontrapunktischer Raffinesse ineinanderwebt, aufschichtet zu einem monumentalen Dom von freilich gedrungeneren Maßen als diejenigen Brucknerscher Finali.
Immer bleibt der Tonfall licht, unterstützt von einer auf Durchschaubarkeit hin disponierten Instrumentationskunst. Klassizistisches Haushalten mit den Mitteln geht vor spontanem Sichausleben. Immer ist da der Wille spürbar zu formen, ein Wille, der Tanejews Schülern Skrjabin und Rachmaninow dann verlorengeht — und doch bleibt das nicht steriles Sicheinüben in Formalismus. Yuri Ahronovitch und die London Symphony, die mit dieser Aufnahme die zweite Einspielung dieser Symphonie vorlegen nach der Roshdestwenskys mit dem Großen Rundfunk-Symphonieorchester der UdSSR, achten gerade auf dieses diffizile Gleichgewicht der Kräfte. Sie zeigen, daß hier ein repertoirefähiges Werk vorliegt, daß es mehr Lohnendes gibt als immer nur Tschaikowsky IV bis VI. gfk

**Sergej Rachmaninow (1873—1943)**

Symphonien Nr. 1 bis 3

Saint Louis Symphony Orchestra, Dirigent Leonard Slatkin

| Fono Vox QSVBX 5152 (3 LP) | 25 DM |
|---|---|
| Interpretation | 7 |
| Repertoirewert | 3 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 7 |
| Oberfläche | 8 |

Die Frage, ob Rachmaninow als Symphoniker ernst zu nehmen sei oder nicht, mag hier offen bleiben. Die erste Symphonie, die der Komponist nach der Uraufführung selber vernichtete und die in den vierziger Jahren aus erhalten gebliebenen Orchesterstimmen rekonstruiert wurde, ist in der Tat ein formal unausgegorenes Stück. Die zweite, häufiger zu hörende verlangt vom Interpreten das Adagios größte Dezenz, wenn sie nicht in die bedenklichen Gefilde des zweiten Klavierkonzertes abgleiten soll. Die dritte von 1936 mag ein Anachronismus sein, wenn man sie mit westlicher Musik aus jener Zeit konfrontiert. Stellt man hingegen das Stück des Exilrussen Rachmaninow neben die aus dem gleichen Jahr stammende vierte Symphonie des Sowjetrussen Schostakowitsch, macht es mit seinen komplexen Klangballungen und seinem wilden Final-Fugato alles andere als eine schlechte Figur. Rachmaninows beste Symphonie — neben den Symphonischen Tänzen — ist denn auch genauso wenig populär geworden wie diese. Daß in beiden Spätwerken das gregorianische Dies-irae-Motiv eine bedeutsame strukturelle Rolle spielt, ist schwerlich bloße Dekoration. Aber da, um mit Ulrich Schreiber zu reden, der Ruf des Komponisten gründlich ruiniert ist, macht sich niemand die Mühe, anhand des Spätwerks dem Problem Rachmaninow über soziologische Phraseologie hinaus einmal nachzugehen.
Im Gegensatz zu Previn, der die drei Symphonien mustergültig eingespielt hat, gehört Slatkin kaum zu den Dirigenten, die diese Musik einer ernsthaften Reflexion für wert halten. Daß ihm die problematische Erste auseinanderfällt, vor allem im ersten Satz, mag verzeihlich sein. Aber daß er für den bedanklichsten aller Symphoniesätze des Komponisten, das Adagio aus der Zweiten, drei Minuten länger braucht als Previn, ist bezeichnend für die geschmackliche Unbedenklichkeit des Dirigenten. Solchen Dingen durch Nuancierung und Differenzierung gegenzusteuern, ist Slatkins Sache nicht. Wie denn auch das Durchführungsfugato im Finale der Dritten bei ihm nur virtuos-harmlos herauskommt. Die Wiedergaben sind nicht direkt schlecht, sie liegen vielmehr auf der Linie der Weller-Interpretationen, die eher auf pauschale Gefühligkeit und saftig ausgespielten Bombast aus sind als auf Distinktion. Daß Rachmaninows besten Stücken ein Zug von Noblesse eignet, kommt in diesen Darstellungen wenig heraus.
Die Klangtechnik ist auf Breitenstaffelung bedacht, weniger auf Tiefe, was zur Folge hat, daß bei aller bemerkenswerten Klangbrillanz das Tutti vielfach zu dick erscheint. Bei der Zweiten klingen die Violinen etwas belegt. Ansonsten ist die klangtechnische Seite der Produktion erfreulicher als bei manchen anderen Vox-Aufnahmen. Auch die Fertigungsqualität liegt höher als üblich, wenn man einmal von zu starken Anlaufgeräuschen absieht. A. B.

**Fritz Busch — Vol. 2**

**Franz Berwald (1796—1868):** Symphonie Nr. 2 g-moll „Sinfonie sérieuse“

Stockholms Konsertförenings Orkester, Dirigent Fritz Busch
(Aufnahme Sveriges Radio; Proben I und II: 30. 4. 1951; Probe III: 2. 5. 1951; Konzertaufführung: 2. 5. 1951; veröffentlicht in Zusammenarbeit mit der Brüder-Busch-Gesellschaft e. V.)

| Discophilia DIS 142—144 (3 LP) | 54 DM |
|---|---|
| Interpretation | 9 |
| Repertoirewert | 8 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8/6 Mono |
| Oberfläche | 7 |

Eine in zweierlei Hinsicht begrüßenswerte Veröffentlichung: zunächst einmal, weil der Schwede Berwald, dessen Kompositionen um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Süddeutschland und Österreich warmen Beifall fanden, heute bei uns weitgehend unbekannt bleibt. Am meisten Beachtung verdienen neben seinen Kammermusikwerken seine Symphonien, die, obschon der klassischen Tradition verpflichtet, es doch — wie die vorliegende, 1841/42 in Wien enstandene zeigt — keineswegs an Originalität fehlen lassen. Einen zweiten Grund zur Freude bietet aber die Interpretation. Daß Fritz Busch (1890—1951) zu den bedeutendsten Dirigenten der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts zählt, wissen viele Musikfreunde in der ganzen Welt schon längst. Um so betrüblicher ist der Umstand, daß die meisten seiner Aufnahmen aus dem Plattenrepertoire verschwunden sind. Wer einmal erlebt hat, mit welcher künstlerischen Kompromißlosigkeit und temperamentvollen Überzeugungskraft er es verstand, selbst ein Orchester der Mittelklasse zum letzten Einsatz und zur bestmöglichen Leistung anzufachen, wird sicherlich den Wunsch verspüren, weitere klingende Dokumente dieses begnadeten Musikers zu besitzen und wohl auch für den Hinweis dankbar sein, daß sie von der Brüder-Busch-Gesellschaft e.V. (Postfach 4029, D-5912 Hilchenbach-Dahlbruch) bezogen werden können, und zwar in vielen Fällen in ausländischen, u.a. japanischen Pressungen von weit besserer Fertigungsqualität als die vorliegende Kassette, die ohnehin eine repräsentativere und ihrer Bedeutung angemessenere Aufmachung verdient hätte.
(Vol. 1 enthält Schuberts fünfte Symphonie B-dur und Mendelssohns Ouvertüre „Die schöne Melusine“ op. 32 mit dem Winterthurer Symphonieorchester — Discophilia GBE 141.) J. D.

# Instrumentalmusik

**Alessandro Scarlatti (1660—1725)**

Concerti f-moll, c-moll, F-dur, g-moll, d-moll, E-dur

I Musici

| Philips 9500 603 | 25 DM |
|---|---|
| Interpretation | 6 |
| Repertoirewert | (10) |
| Aufnahme-, Klangqualität | 9 |
| Oberfläche | 8 |

Für sich genommen und nur nach ihrer kompositorischen Qualität betrachtet, verdienten es Alessandro Scarlattis Concerti selbst und gerade angesichts der schier unübersehbaren Flut von barocker Streichermusik aufgrund ihrer konzisen Faktur, der Frische und Vielfalt ihrer Satzcharaktere, als Katalognovität uneingeschränkt und freudig begrüßt zu werden. Die Freude freilich wird durch die Interpretation der Musici beträchtlich gemindert, die das gewohnte Klangbild bietet: kompakter Streichersatz, symphonisch gebläht, in den langsamen Sätzen von geradezu weihnachtlicher Intensität des Vibratos — eine Interpretation wie zu Olims Zeiten — will sagen, wie damals, als die Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts nicht anders als durch die aufführungspraktische Brille des 19. Jahrhunderts gesehen werden konnte. Schade. — Aber: Diese Konzerte wären doch einmal etwas für die Academy of Ancient Music oder die Musica antiqua Köln! pk

**Louis Marchand (1669—1732)**

Fugue, Plein Jeu, Trio, Basse de Trompette, Quatuor, Tierce en taille, Duo, Recit, Fond d'Orgue, Dialogue aus „Premier Livre d'Orgue“

**Ludwig Thuille (1861—1907)**

Sonate für Orgel e-moll op. 2

Rainer Goeda, Orgel
(Aufnahmeleitung, Technik und Schnitt Ludger Mias)

| LM / M A-1012 | 25 DM |
|---|---|

(zu beziehen durch Kantor Rainer Goede, Crailshalmer Straße 20, 8800 Ansbach)

| Interpretation | 8 |
|---|---|
| Repertoirewert | 7 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 9 |
| Oberfläche | 8 |

Zwei nahezu vergessenen Komponisten verhilft diese Platte zu wenigstens ansatzweisem Nachruhm. Louis Marchand, Organist an der Pariser Chapelle royale, war lange Zeit allenfalls durch jene (vielleicht apokryphe) Geschichte in Erinnerung, wonach er sich durch Abreise einem Organistenwettstreit mit Johann Sebastian Bach entzogen haben soll. Ludwig Thuille blieb im Gedächtnis durch eine zusammen mit Rudolf Louis verfaßte Harmonielehre. In beiden Fällen wurde vom kompositorischen Werk höchstens beiläufig Kenntnis genommen und nur allzu schnell die Einordnung in die Rubrik „Kleinmeister“ vollzogen.
Im Rahmen der intensiveren Erforschung der alten Musik ist allerdings wenigstens Marchand als Orgelkomponist zu größeren Ehren gekommen: Vom hier ausschnittweise eingespielten ersten „Livre d'Orgue“ liegen immerhin schon zwei Gesamtaufnahmen vor. Sie zeigen Marchand als gewandten Komponisten von technisch anspruchsvoller und erfindungsreicher „Gebrauchsmusik“ (eine Bezeichnung, die bei Barockmusik jeglichen negativen Beigeschmackes entbehrt).
Vom Gesamtwerk des Münchner Kompositionslehrers und Rheinberger-Nachfolgers Ludwig Thuille hingegen hat bisher noch keine Plattenfirma Notiz genommen. Dies verwundert um so mehr, als — nach seiner Orgelsonate op. 2 zu urteilen — Thuilles Satztechnik sehr wohl auf der Höhe der Zeit stand.

Als Charakteristika eignen ihr klare harmonische und formale Konzeption sowie gediegene Satztechnik, die zwar eine gewisse Schwäche in der Erfindung nicht ganz auszugleichen vermag, die indessen den Komponisten auch vor dem Ausufern in die literarisierten Gefilde der ihm nahestehenden neudeutschen Schule bewahrt hat.
Rainer Goede, derzeitiger Ansbacher Stadtkantor, stellt sich mit seiner (soweit mir bekannt) ersten Platte als technisch versierter wie plastisch gestaltender Organist vor, dessen Spiel sich durch Klarheit der Gliederung und Vorliebe für helle, farbige Registrierungen auszeichnet. Sehr gute Aufnahmetechnik, zufriedenstellende Pressung mit nur geringfügigen Oberflächenschäden beim Rezensionsexemplar. pk

**Antonio Vivaldi (1676–1741)**

Die vier Jahreszeiten

Alice Harnoncourt, Violine; Concentus musicus Wien, Leitung Nikolaus Harnoncourt

Teldec 6.42500 AW 25 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 6 |
| Repertoirewert | 5 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 9 |
| Oberfläche | 9 |

Als Auskoppelung aus der Gesamtaufnahme von Vivaldis op. 8 erübrigte sich eine eingehende erneute Rezension der vorliegenden Produktion, wäre nicht Kollege Delalande in seiner Rezension des Gesamtwerkes (in HiFi-Stereophonie 4/78) für mein Gefühl etwas großzügig mit seiner Bewertung der Interpretation und des Repertoirewertes umgegangen. Sicher ganz zu Recht weist er darauf hin, daß die Harnoncourt-Version des Vivaldischen op. 8 gekennzeichnet sei durch „aufrüttelnde Neuartigkeit", auch durch „die kompromißlose Konsequenz, mit der die aus dem intensiven Studium der Partitur gewonnenen (. . . ) Erkenntnisse in Klang, Rhythmus und Dynamik höchst effektvoll und äußerst kontrastreich umgesetzt werden".
Nur läßt solches Innovatorisches (und auch von mir gerade bei Vivaldis Instrumentalmusik sonst äußerst schmerzlich vermißtes) Potential der Interpreten denn doch nicht darüber weghören, daß viele Details des Soloparts einfach nicht sauber genug dargestellt sind, daß Intonationstrübungen, bogentechnische Anfechtungen, klangliche Unausgewogenheit (jenseits der aus der Partitur hergeleiteten!) doch vergleichsweise häufig vorkommen, d. h. in einem Maße, wie es auch auf alten Instrumenten nicht als instrumentenbedingt hingenommen werden muß, sondern durch entsprechende Technik vermeidbar ist.
Weiter machte auf mich das ständige Wechselbad extremer Bewegungs- und Dynamikfolgen alsbald keinen sonderlichen Eindruck mehr (es nützt sich doch ziemlich schnell ab). Bei aller Unmittelbarkeit der Wirkung: Rabiate Tempi und extreme dynamische Kontraste reichen allein nicht als Wiedergabeprinzip aus, wenn andererseits von Vivaldis Klangflächen vielerorts nicht viel mehr zu hören ist als Kratzgeräusche der Ripienisten. Ich bin fürwahr kein Freund sanft schwellenden Streicherbarocks à la Solisti Veneti, doch scheint mir hier durch extreme Forcierung *eines* Interpretationsprinzips allzu viel vom Gesamtsatz verlorenzugehen. In diesem Fall scheint mir ein „unermüdlicher Forscherdrang" zu Ergebnissen geführt zu haben, die eben nicht mehr in realistischem Verhältnis zur Partitur stehen, die vielleicht gar nur noch dem Interesse am Effekt verpflichtet sind. pk

**Georg Philipp Telemann (1681–1767)**

Kammerkonzerte: Konzert für zwei skordierte Violinen und Continuo A-dur; Konzert für vier Violinen ohne Continuo D-dur; Konzert für Blockflöte, Viola da gamba, Streicher und Continuo e-moll; Konzert für Blockflöte, Violinen und Continuo g-moll; Konzert für vier Violinen ohne Continuo C-dur

Musica antiqua Köln (Gudrun Heyens, Blockflöte; Reinhard Goebel, Hajo Bäß, Ingrid Seifert, Almuth Bergmeier, Violine; Charles Medlam, Viola da gamba; Jonathan Cable, Violone; Henk Bouman, Cembalo und Orgel)
(Produzent Andreas Holschneider; Aufnahmeleiter Gerd Ploebsch; Tonmeister Wolfgang Mitlehner)

DG Archiv 2533 421 25 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 10 |
| Repertoirewert | 10 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 10 |
| Oberfläche | 8 |

Beginnen wir beim Unerfreulichen: Schon mehrfach war das informative Niveau der Archiv-Einführungstexte zu beklagen. Bei der vorliegenden Platte findet sich ein vom feuilletonistischen Standpunkt gewiß flüssig und locker geschriebener Text von Ellen Kohlhaas, aus dessen sprachlichem Fundus ich nur einen Gipfel zitiere: „Damit" (durch die „Emanzipation von Cembalo und Violoncello aus dem Continuo") „versetzte er der Generalbaßpraxis einen Stoß, der letztlich zu ihrer Auflösung führte" – bravo!
Wesentlich glücklicher als die Textautorin in ihrem Versuch sich der schillernden Gestalt des Komponisten und seinem Werk verbal zu nähern, sind die Musiker des Kölner Ensembles in ihrem Versuch, Telemanns Kompositionen zu angemessener akustischer Realität zu verhelfen. (Ich bitte für diesen ebenfalls mehr feuilletonistischen als glücklichen Übergang um Nachsicht!) Mit kurzen Worten: *So* muß Telemanns Instrumentalmusik wiedergegeben werden. Ich habe noch keine Aufnahme irgendeines anderen Ensembles gehört, die so genau das Wesen Telemannscher Musik erfaßt hat, jenes (siehe oben) schwer greifbare Amalgam aus gestischen, farblich-klanglichen und virtuosen Ingredienzen. Deswegen nochmals (hier jedoch nicht ironisch): bravo! pk

**Johann Sebastian Bach (1685–1750)**

Das musikalische Opfer BWV 1079

a) Fassung und Orchestrierung: Neville Marriner; Iona Brown, Malcolm Latchem, Roger Garland, Violine; Stephen Shingles, Viola; Denis Vigay, Violoncello; William Bennett, Flöte; Nicholas Kraemer, Orgel und Cembalo; Academy of St. Martin-in-the-Fields, Dirigent Neville Marriner

Philips 9500 585 25 DM

b) Musica antiqua Köln (Reinhard Goebel, Hajo Bäß, Violine; Wilbert Hazelzet, Traversflöte; Charles Medlam, Viola da gamba; Henk Bouman, Cembalo)
(Produzent Andreas Holschneider; Aufnahmeleiter Gerd Ploebsch; Tonmeister Hans-Peter Schweigmann)

DG Archiv 2533 422 25 DM

| | a) | b) |
|---|---|---|
| Interpretation | 6 | 10 |
| Repertoirewert | 0 | 10 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 7 | 10 |
| Oberfläche | 8 | 9 |

Man muß nicht zuviel erwarten: Neville Marriners „Fassung und Orchestrierung" beschränkt sich auf die Herstellung einer spielbaren Version der unbezeichneten Einzelstücke von Bachs Sammelwerk, auf die Heranziehung einer Soloflöte (wie sinnig!) für Passagen des sechsstimmigen Ricercars etc. Sie ist also nicht etwa im Sinne von Anton Weberns analytischer Orchestrierung zu denken, zeigt im Gegenteil einen erstaunlichen Mangel an analytischem Denken. Wer an früheren Bach-Aufnahmen der Academy of St. Martin-in-the-Fields eher ein immerhin temperamentvoller, forscher Interpretationsstil aufgefallen, so dominierte diesmal offenbar die Vorstellung „Spätwerk": bleierne Tempi, eine durchaus vergrübelt-unfrohe Atmosphäre herrscht hier – als wär's ein Stück von Pfitzner. Eine überflüssige Produktion, besonders auch, weil („gerade rechtzeitig") die Musica antiqua Köln eine Aufnahme des „Musikalischen Opfers" vorgelegt hat, die ich (trotz geringfügiger Detaileinwände – sie betreffen wenige mir zu weit gehende Manierismen im Andante der Triosonate und im sechsstimmigen Ricercar) als maßstabsetzend bezeichnen möchte. Hier ergibt sich wie von selbst das Ineins von Analyse und Aufführung; Denken und Spielen scheinen nicht mehr getrennt, sie bedingen sich gegenseitig: Allein durch zeitstilistisch angemessene Artikulation und Phrasierung etwa wird Struktur hörbar. Eine Produktion, die geradezu idealtypisch die Vorzüge und allgemein die Möglichkeiten originalklanglicher Aufführungspraxis aufzeigt. pk

**Johann Sebastian Bach (1685–1750)**

Brandenburgische Konzerte BWV 1046–1051

a) Polnisches Kammerorchester, Dirigent Jerzy Maksymiuk

EMI Electrola 1 C 151-03 608/09 (2 LP) 29 DM

b) Josef Suk, Violine; Christiane Jaccottet, Cembalo; Maurice Bourgue, Oboe; Aurèle Nicolet, Flöte; Guy Touvron, Trompete; Günther Höller, Ulrich Thieme, Blockflöte; Festival Strings Lucerne, Dirigent Rudolf Baumgartner

Ariola Eurodisc 300 086-435 (2 LP) 40 DM

| | a) | b) |
|---|---|---|
| Interpretation | 6 | 6 |
| Repertoirewert | 0 | 0 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 | 7 |
| Oberfläche | 9 | 8 |

Angesichts zweier neuer Gesamtaufnahmen von Bachs „Six concerts avec plusieurs instruments" kommt sich der Rezensent vor wie weiland Robert Schumann beim Erscheinen von Carl Czernys op. 300: „Herrn Czerny kann man nicht einholen, mit aller kritischen Schnelligkeit. Hätte ich Feinde, nichts als solche Musik gäb' ich ihnen zu hören, sie zu vernichten."
Nun ist mir freilich gänzlich fern, Bachs *Kompositionen* eine solche dezimierende Wirkung zuzuschreiben. Vielmehr ist der zweite Teil von obigem Schumann-Zitat ausschließlich auf Durchschnitts-*Interpretationen* vom Format der beiden vorliegenden gemünzt. Denn weder die von Altersweisheit gemilderten Interpretationsvorstellungen Rudolf Baumgartners noch die Forschheit des jüngeren Kollegen Maksymiuk sind sonderlich nahe bei Bachs Partitur. Zwar war die Firma Ariola so freundlich, ihrer Produktion die Noten der Konzerte als Kopie nach der Neuen Bach-Ausgabe beizufügen, doch klingt's dann ganz anders, als es geschrieben steht, zwar sehr gesetzt, behäbig fast, wohlausgewogen und klangbalanciert, aber diverse Male nach dem Gutdünken des Dirigenten statt nach Bachs Vorschrift phrasiert. Aber gerade die jüngste Aufnahme des Musikalischen Opfers durch die Musica antiqua Köln hat gelehrt, bis zu welch entscheidenden Graden die Kenntlichkeit Bachscher Strukturen abhängig ist von präziser Beachtung der korrekten Phrasierung (die je zugleich auch immer Angaben über die komponierte Ordnung der betonten und unbetonten Notenwerte liefert).
In gleicher Hinsicht versagt ebenso vollständig das Polnische Kammerorchester unter seinem Dirigenten Jerzy Maksymiuk. Zwar kommt dieser Formation so leicht kein anderes Ensemble gleich, was die Fähigkeit anbelangt, auch bei unsinnig beschleunigten Tempi noch eine vergleichsweise große Anzahl von Notenwerten mit gewisser Intensität zu spielen. Mit solchem Temperament allein ist jedoch nichts getan. Die Ordnung der Zeitmaße innerhalb eines Werkes sowie die oben angesprochene Betonungsordnung durch korrekte Artikulation und Phrasierung geht hier unter in flächigem, doch eher oberflächlich effektbewußtem Musizieren. Warum auch müssen es immer die Brandenburgischen Konzerte sein! Dem Polnischen Kammerorchester ist mit einer solchen Renommierproduktion kaum gedient, da seine eigentlichen Qualitäten hier, am falschen Gegenstand versuchsweise demonstriert, eher unangebracht sind. Wie trefflich hätte das Ensemble Kammerorchesterliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts musizieren können, fernab jeder Notations- und aufführungspraktischen Problematik, fest auf dem Boden präziser Notenschrift und ungebrochener Überlieferung. Die vorliegende Bach-Kassette jedenfalls entbehrt des Repertoirewertes, kann doch Geschwindigkeit allein keine Benotungsgrundlage sein. pk

**Johann Sebastian Bach (1685–1750)**

Partite diverse super „Sei gegrüßet, Jesu gütig" BWV 768; Choralvorspiel „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter" BWV 650; Fuge für Violine und B. c. g-moll BWV 1026; Sonate für Violine und B. c. e-moll BWV 1023; Adagio für Violine und Continuo BWV 1019 a

Michael Goldstein, Violine; Heinz Wunderlich an der Arp-Schnitger-Orgel und am Becker-Positiv der Hauptkirche St. Jakobi zu Hamburg

Musica viva MV 30-1064

| | |
|---|---|
| Interpretation | 9/7 |
| Repertoirewert | 6/7 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 9/8 |
| Oberfläche | 8 |

Jede Schallplatte hat zwei Seiten. Das bewahrheitet sich bei der vorliegenden Produktion in besonderem Maße: Auf der einen Seite befinden sich zwei Live-Mitschnitte aus Orgelkonzerten von Heinz Wunderlich, auf der anderen eine Produktion selten gespielter Werke für Violine und Continuo, ausgeführt von dem russischen, an der Hamburger Musikhochschule lehrenden Geiger Michael Goldstein und Heinz Wunderlich am Orgelpositiv. Wunderlich erweist sich in den nicht gerade selten zu hörenden beiden Orgelwerken als gleichermaßen technisch versierter wie stilistisch untadelig musizierender Organist. Die berückend schönen Register der alten, liebevoll restaurierten Schnitger-Orgel und eine unaufwendige, aber überlegte Aufnahmetechnik garantieren ein hervorragend ausgewogenes Klangbild, in dem Nähe und Raumeindruck sich gut entsprechen — ohne Zweifel also konkurrenzfähige Aufnahmen, die ihrem Interpreten ein gutes Zeugnis auszustellen vermögen und die darüber hinaus auch so etwas wie ein kleines Orgelporträt sind, zumal Registrierung und Disposition auf der Hülle präzis angegeben sind. Die andere Plattenseite präsentiert dann jene unbekannten Bach-Werke, zum Teil nur Einzelsätze, die — so jedenfalls der Höreindruck — auch ruhig weiterhin unbekannt sein dürfen: Die g-moll-Fuge BWV 1026 hat ihr weitaus gelungeneres Pendant in der Fuge aus der Soloviolinsonate g-moll BWV 1001; diese Frühfassung vermag da kaum zu bestehen. Die e-moll-Sonate BWV 1023, deren Echtheit Bach-Kenner wohl zu Recht anzweifeln, erreicht nie die Prägnanz und Stimmigkeit der Sonaten BWV 1014 bis 1019, und das Adagio BWV 1019 a ist lediglich ein neunzehntaktiges Fragment, das ein ungenannter Bearbeiter zu einem dreiteiligen Satz erweiternd rekonstruiert hat, wobei auch hier wohl eher anzunehmen ist, daß Bach das Fragment wegen der geringen Substanz in melodischer und rhythmischer Hinsicht verworfen hat — eine zwar stilistisch einfühlsame, aber etwas trocken-akademische Rekonstruktion macht es darum nicht gerade genießbarer. Michael Goldstein und Heinz Wunderlich sind verläßliche, bisweilen im Rhythmischen nicht immer einige Partner, die sich um etwas substanziellere Werke hätten bemühen sollen. So bleibt der Eindruck zwiespältig, weder Fisch noch Fleisch — und solche Platten pflegen es auf dem Markt besonders schwer zu haben. W.K.

**Joseph Reicha (1746—1795)**

Konzert für Oboe und Orchester F-dur

**Emanuel Aloys Förster (1748—1823)**

Konzert für Oboe und Orchester e-moll

Lajos Lencsés, Oboe; Chur-Cölnisches Orchester Bonn, Dirigent Heribert Beissel
(Tonmeister Frank Lipp)

Fono FSM Aulos 53 523 — 22 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 8—10 |
| Repertoirewert | 10 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 9 |

Die Oboenkonzerte von Reicha und Förster erleben meines Wissens, zumindest hierzulande, mit den vorliegenden Aufnahmen ihre Schallplattenpremiere. Reichas F-dur-Konzert läßt sich stilistisch und vom Aufbau her leicht der Wiener Klassik zuordnen, eigenartig ist dagegen das e-moll-Konzert des zwei Jahre jüngeren Förster, hinter dem man eher einen Meister vermutet, der eine Generation älter zu sein scheint: Das Werk ist fest in der Tradition des Concerto grosso verhaftet mit streng geführtem Generalbaß. Beide Konzerte sind wahre Juwelen für die Oboe: Sowohl die kantablen als auch die technischen Möglichkeiten werden wirkungsvoll eingesetzt, wobei jedoch auf Virtuosität zum Selbstzweck grundsätzlich verzichtet wird. Einen besseren Sachwalter als Lajos Lencsés kann man sich für dieses Schallplattendebüt nicht vorstellen: Mit herrlich geschmeidigem Ton, der in reizvoller Weise die französische mit der deutschen Schule verbindet, gestaltet Lencsés die kantablen Passagen mit ungemein sicherer Atemführung. Absolut souverän ist seine Technik, die ihm auch differenziertesten Gestaltungsspielraum in virtuosen Passagen erlaubt. In Heribert Beissel hat Lencsés einen Partner gefunden, der es in idealer Weise versteht, seine Intentionen auf das begleitende Chur-Cölnische Orchester zu übertragen. Das Ensemble, das ansonsten nicht unbedingt der Spitzenklasse zuzurechnen ist, demonstriert hier unter Beissels Stabführung eine erstaunliche musikalische Flexibilität. Ho. Ar.

**Domenico Cimarosa (1749—1801)**

Sinfonia concertante für zwei Flöten und Orchester G-dur

**Federigo Fiorillo (1755—ca. 1822)**

Sinfonia concertante für zwei Flöten und Orchester G-dur

Anne Utagawa, Dominique Hunziger, Flöte; Orchestre de Chambre Paul Kuentz, Dirigent Paul Kuentz (Produzent Walter Paul Gross; Toningenieur Jaroslav Janda)

Tudor 73 027 (Disco-Center) — 25 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 1 |
| Repertoirewert | 1 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 2 |
| Oberfläche | 8 |

Eigentlich eine gute Idee, diese beiden sich nahestehenden Werke einmal miteinander zu koppeln, vor allem angesichts der Tatsache, daß der Name Fiorillo bisher im deutschen Katalog nicht existent war. Leider ist die Idee das einzig Positive an dieser Platte geblieben: Da plagen sich zwei hausbacken wirkende Solistinnen mehr schlecht als recht, hörbar bemüht und tonlich durch Nebenluft unsauber klingend, durch diese eigentlich heiter gemeinte Musik, die, derart entstellt, zum Trauerspiel umfunktioniert wird. Paul Kuentz und seine Mannen steuern das ihre dazu bei, diesen Eindruck noch zu vertiefen: Die wenigen Streicher schaben wenig glanzvoll und lustlos vor sich hin, die Tuttibläser gaben sich rauh und undiszipliniert. Die Technik fing das Ganze völlig trocken und wenig räumlich ein. Bleibt die Frage, ob unter diesen Umständen ein Punkt für den Repertoirewert überhaupt gerechtfertigt ist. Ho. Ar.

**Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791)**

Konzerte für Klavier und Orchester d-moll KV 466 und D-dur KV 537

Eugene List, Klavier; Wiener Kammerorchester, Dirigent Zlatko Topolski

Fono Turnabout 34 747 — 12,80 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 5 |
| Repertoirewert | 0 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 7 |
| Oberfläche | 5 |

Eugene List spielt in seiner — laut Taschentext — vierunddreißigsten Konzertaufnahme die beiden großen Mozart-Konzerte betont „leicht", klangschön, aber zuckerbäckerig, gewandt, aber nicht perfekt, ohne Intensität und Zugriff, mit viel Tempo (vor allem der Kopfsatz des d-moll-Werkes wirkt „flott") und wenig Sinn für interpretatorischen „Bogenschlag" — es klingt wie die etwas gönnerische Einspielübung eines Routiniers. Das Wiener Kammerorchester unter Zlatko Topolski begleitet eher forsch: klar und bestimmt, aber auch recht unsensibel, mit meist etwas zu strengem und zu lautem Ton. Die Aufnahme klingt nicht eigentlich beschnitten, aber recht hart und nicht sonderlich gut ausbalanciert zwischen dem Orchester und dem sehr tief eingebetteten Klavier. Die Oberfläche der Platte macht sich durch permanente Brodel- und Knistergeräusche bemerkbar: eine in jeder Hinsicht überflüssige Ergänzung der Mozart-Diskographie. ihd



**Ludwig van Beethoven (1770—1827)**

Fantasie für Klavier, Chor und Orchester C-dur op. 80; Rondo für Klavier und Orchester B-dur WoO 6; Elegischer Gesang für Chor und Orchester op. 118; Meeresstille und glückliche Fahrt op. 112

Rebecca Cook, Gwynne Geyer, Sopran; Joanne Cruickshank, Alt; James Anderson, Cary Michaels, Tenor; Samuel Timberlake, Baß; Walter Klien, Klavier; Saint Louis Symphony Orchestra and Chorus, Dirigent Jerzy Semkow

Fono Candide QCE 31 111 — 12,80 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 8 |
| Repertoirewert | 7 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 7 |
| Oberfläche | 5 |

Die Platte enthält einige Raritäten. Sowohl der Elegische Gesang op. 118 als auch das B-dur-Rondo sind gegenwärtig nur einmal im deutschen Katalog vertreten. Auch von „Meeresstille und glückliche Fahrt" gibt es nur eine konkurrenzfähige Aufnahme, diejenige von Tilson Thomas (CBS).
Die Produktion aus St. Louis hätte also ihre Meriten, wenn die Pressung der Platte besser wäre. Beim Pianissimo-Anfangsteil von „Meeresstille" hört man mehr Abspielgeräusche als Chormusik, in den Piano-Variationen der C-dur-Fantasie gibt ein Bumser einen rhythmischen Kontrapunkt, das Beste der ganzen Fantasie, der glanzvoll-improvisatorische Klavierbeginn, klingt, als würde er auf einer verstimmten Bierorgel gespielt. Das bessert sich später, aber der Gesamteindruck liederlicher Fertigung bleibt.
Auch aufnahmetechnisch steht es nicht zum besten, zumindest mit der Fantasie, die immerhin die gesamte A-Seite beansprucht. Das Orchester klingt zu entfernt, und wenn am Schluß der große, klanggewaltige Chor einsetzt, wird man von der Klangmasse geradezu überfallen.
Musikalisch ist, wenn man von den nicht gerade überwältigenden Solisten in der Chorfantasie absieht, wenig auszusetzen. Klien spielt den Beginn der Fantasia sowie das B-dur-Rondo sehr energisch aus und weiß auch in dem nicht sehr aufregenden Variationenteil der Fantasie die Spannung wachzuhalten. Der Chor ist ausgezeichnet, so daß die auf äußerste dynamische Kontrastsetzung gestellte Wiedergabe von „Meeresstille und glückliche Fahrt" sehr wirkungsvoll herauskommt. Aber es ist halt schade, daß das Ganze wegen der mangelhaften Fertigung der Platte an Wert verliert. Ein quadrophonisches Abspielen ist ohnehin eine Unmöglichkeit.
A. B.

**Ludwig van Beethoven (1770—1827)**

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5 Es-dur op. 73

Maurizio Pollini, Klavier; Wiener Philharmoniker, Dirigent Karl Böhm
(Produzent und Aufnahmeleiter Werner Mayer; Tonmeister Günter Hermanns)

DG 2531 194 — 25 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 8 |
| Repertoirewert | 4 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 9 |
| Oberfläche | 9 |

Auch bei ihrer dritten Kooperation, der Aufnahme Beethovenscher Klavierkonzerte, ist das Gespann Pollini / Böhm samt den Wiener Philharmonikern weit davon entfernt, Routineprodukte zu liefern. Eher könnte man von einem ungewöhnlichen Grad der Innenspannung dieses Musizierens sprechen, das erfreulicherweise von der schon schnöden Kaltschnäuzigkeit, mit der das c-moll-Konzert „gegen den Strich" geschoren wurde, deutlich getrennt ist. Böhms „Rollenauffassung" scheint mir dabei ziemlich klar zu sein: Er musiziert das Werk wirklich als „Emperor"-Konzert mit der gebotenen Größe und auch Festlichkeit des Ausdrucks, wobei die Monumentalität des Orchestersatzes im Allegro durch die sehr transparente Klangtechnik gut aufgefächert wird. Wenn Pollini, nach der Eingangskaskade im Kopfsatz, ins musikalische Geschehen eintritt und nach dem ersten Triller das Hauptthema in Oktaven spielt, geschieht etwas Merkwürdiges: Er verlangsamt die Gangart (einer nicht unangreifbaren Tradition folgend), verzichtet aber auf den „Dolce"-Aspekt und auf ein Legato über den Liegetönen des Orchesters. Analoge Erfahrungen kann man das öfteren machen: Pollini setzt auf eine marmorne

Klangvorstellung, wobei die Kühle seiner Farbgebung allerdings durch flexibles Tempo konterkariert wird. Man kann das als inneren Widerspruch abtun, aber mir scheint, hier wird eine gewisse geistige Reservatio vor dem Werk produktiv in dessen Gestaltung eingebracht (wie es auch bei der Aufnahme des G-dur-Konzerts zu beobachten war, im Gegensatz zum knalligen Pragmatismus im c-moll-Konzert). So gerät das Adagio nie in die Nähe zur Sentimentalität, wird aber auch der Übergang zum Final-Rondo ohne jene Geheimnisfülle gespielt, wie sie zumindest seit Furtwängler / Edwin Fischer zur Schallplattentradition gehört: eine interessante Platte! U. Sch.

**Ludwig van Beethoven (1770–1827)**

Streichquartett cis-moll op.131 (Fassung für Streichorchester)

Wiener Philharmoniker, Dirigent Leonard Bernstein (Produzent Günther Breest; Tonmeister Klaus Scheibe)

DG 2531 077 25 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 10 |
| Repertoirewert | 9 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 9 |
| Oberfläche | 8 |

Ganz sicher eine „Bekenntnis"-Interpretation; Bernstein widmete sie seiner verstorbenen Frau. Mit Beethovens Opus 131 verbinden ihn offenbar prägende Jugenderinnerungen, vor allem solche an Dimitri Mitropoulos, von dem er auch das Konzept einer „orchestralen" Fassung übernahm. Diese verändert gegenüber dem Original, abgesehen von der chorischen Besetzung der Stimmen, praktisch nichts; lediglich die Violoncelli werden des öfteren mit Kontrabässen verstärkt. Das geschieht durchweg überzeugend, wenn auch nicht immer ganz problemlos; so klingen die „Non-troppo-marcato"-Sechzehntel im Andante-ma-non-troppo-e-semplice-Abschnitt der Variationen doch deutlich „dikker" und schwergewichtiger als intendiert. Probleme gibt es auch bei den Kadenzfiguren, denen in chorischer Gestalt notwendig ein gewisses Sfumato beigegeben ist (sie solistisch herauszupräparieren, wäre im orchestralen Kontext aber ein noch größerer Bruch).
Dennoch erscheint mir die orchestrale Fassung nicht nur akzeptabel, sondern — zumindest in der emphatischen, glühenden Wiedergabe Bernsteins und der Wiener Philharmoniker — auch angemessen. Sie bedeutet einen Schritt in die Klangsinnlichkeit: Beethovens Wort wird Fleisch. Natürlich ist auch ein Streichquartett nicht vorab Augenmusik, gar Papiermusik. Andererseits haftet gerade den späten Quartetten Beethovens zu Unrecht der Hauch des Ideenhaften, wenn nicht Abstrakten an. Daß es die zum Reden gebrachten Instrumente in ihrer klingenden Materialität sind, die den Ideen konkrete Gestalt geben, ist aber auch hier überdeutlich, denn der historische Ort dieser Quartette ist nicht die Zeit der Niederländer, auch nicht die des späten Bach, sondern die Ära der sich emanzipierenden Produktivkräfte und der rasanten Instrumentenbauentwicklung; Beethovens Geige ist nicht die „elende" von Schuppanzigh, sondern die Schwester der Weberschen Klarinette, des Weberschen Horns. Die Entfaltung eines „klingenden" Streichersatzes von romantischer Intensität zeigt sich besonders klar etwa im Seitenthema des Allegro-Finale aus dem Opus 131. Aus all dem ergibt sich meines Erachtens zwingend, daß es borniert wäre, auf dem kammermusikalisch-esoterischen Habitus von Beethovens späten Streichquartetten zu insistieren. Gerade das Opus 131 ist in seiner rhetorischen Dringlichkeit doch wohl auch ein latent „symphonisches" Werk. Die chorische Besetzung muß nicht dazu führen, daß kulinarische oder serenadenhafte Züge den musikalischen Inhalt verwässern. Dem steht bei der vorliegenden Aufnahme der geradezu religiöse Ernst entgegen, mit dem Bernstein dieses Werk — nein, eben nicht zelebriert, sondern zum Sprechen bringt. Von kultiviertem, ziseliertem Schönklang kann dabei nicht die Rede sein; Bernstein liebt energische, gelegentlich auch rauhe Konturen, versenkt sich dann aber auch selbstvergessen in die lyrischen Details. Ruhe und Verinnerlichung etwa der Variationen scheinen weit von dem entfernt, was es auch bei Bernstein früher an „süffiger" Kantabilität gab. Bewundernswert vor allem die Stringenz der Formentwicklung: Bernstein läßt dem Zyklisch-Prozeßhaften des Formverlaufs den Vorrang, spitzt dergestalt auch das Presto nicht zur virtuosen Eskapade an, sondern läßt es genau korrespondieren mit den übrigen Charakteren. Zu den beträchtlichen Vorzügen der orchestralen Darbietung gehört nicht zuletzt die größere dynamische Flexibilität: Bernstein nutzt die volle Skala, scheut auch auf kleinstem Raum riesenhafte Crescendi und Decrescendi nicht. Das erscheint aber an keiner Stelle als aufgesetzter Effekt, als Theaterdonner, sondern als logische Konsequenz der „großen" Konzeption, die auf nichts anderes zielt als auf einen intensivierten, gesteigerten Sprachcharakter der Beethovenschen Musik. Der Konzertmitschnitt fängt die „Live"-Spannung der Interpretation gut ein, und das bei einem Minimum an Intonationspannen. Alles in allem eine bedeutende, eine durchaus auch wegweisende Interpretation (sie macht auch aufnahmetechnisch einen guten Eindruck), die zudem erkennen läßt, daß der amerikanische Dirigent einen erstaunlichen Reifungsprozeß durchgemacht hat. H. K. J.



**Carl Maria von Weber (1786–1826)**

Konzerte für Klavier und Orchester Nr. 1 C-dur op. 11 und Nr. 2 Es-dur op. 32; Konzertstück f-moll op. 79

Roland Keller, Klavier; Berliner Symphonisches Orchester, Dirigent Siegfried Köhler

Fono Turnabout QTV 34 746 (QS-Quadro) 12,80 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 7 |
| Repertoirewert | 6 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 6 |
| Oberfläche | 7 |

Nach der alten Wührer-Platte hatte Vox schon eine Weber-Konzertplatte mit Maria Littauer produziert, die neue dritte Einspielung wurde Roland Keller anvertraut, und sie zeichnet sich dadurch aus, daß sie zum erstenmal beide Konzerte zusammen mit dem op. 79 auf einer LP unterbringt. Musikalisch und aufnahmetechnisch zeigt sich dagegen nicht viel Fortschritt. Die Aufzeichnungen klingen recht mager und flach, das Orchester schlägt sich zwar wacker und wurde von Siegfried Köhler zu Sorgfalt und Genauigkeit des Spiels angehalten, ist aber qualitativ bestenfalls zweite Wahl — eine alte Crux der Vox-Konzertaufnahmen. Roland Kellers pianistische Leistung ist untadelig, er ist ein präziser Spieler von schlankem Ton und unmanierierter Gestaltungsweise, der sich rein manuell recht überzeugend aus der Affäre zieht. Eine echte Alternative zu der etwas dünnblütigen Frager-Version auf RCA vermag er allerdings nicht zu bieten, da auch sein Spiel ein bißchen „leicht" wiegt — immerhin ist es aber Keller, der noch eine 7 für die Interpretation herausholt.
Merkwürdig, wie chronisch schlecht es um die Weber-Diskographie bestellt ist. Wohl gibt es vom Konzertstück immer noch die gewichtige Arrau-Aufnahme. Für die beiden Konzerte steht jedoch eine ähnliche maßstabsetzende Einspielung seit Jahr und Tag aus. Die neue Platte füllt diese Lücke nicht. ihd

**Johannes Brahms (1833–1897)**

Herzliebster Jesu op. 122 Nr. 9; Herzlich tut mich verlangen op. 122 Nr. 10

**Robert Fuchs (1847–1929)**

Fantasie für Orgel e-moll op. 91

**Camillo Schumann (1872–1946)**

Sonate Nr. 5 für Orgel g-moll op. 40

Viktor Scholz an der Engelhardt-Orgel der ev.-luth. Nicolaikirche in Herzberg

Pape-Orgeldokumente 15
Fono FSM 63 715 POD 25 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 7/8 |
| Repertoirewert | 8 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 6 |

Die Tradition der romantischen Orgelmusik ist im Gegensatz zur sonstigen Instrumentalmusik der Zeit ziemlich ausschließlich bestimmt durch konservative Bestrebungen, durch die Tendenz, vorgegebene Satzmodelle zu bewahren und allenfalls in Einzelheiten auszubauen. In den romantischen Orgelsonaten wird die aus der Klassik hergeleitete Großeinheit Sonate fallweise bereichert durch Fuge, Choralbearbeitung, Fantasie oder romantisches Charakterstück. Das gilt auch noch für die Arbeiten des am Ende der Spätromantik schaffenden Max Reger oder seines (so gut wie unbekannten und auch mit seinen Werken kaum im Druck vertretenen) Kollegen Camillo Schumann, eines Komponisten von — nach dieser einen Orgelsonate zu urteilen — eher epigonalem Zuschnitt und deutlich restaurativer Satztechnik. Freilich sind diese Charakteristika ebensogut anzuwenden auf die Orgelfantasie op. 91 des von Brahms geschätzten Robert Fuchs, während in Brahms' Choralvorspielen op. 122 die Rückbezogenheit der formalen und idiomatischen Kennzeichen durch sorgsames Aussparen jeder „naheliegenden" Wendung zu einem hermetisch-altmeisterlichen Satzstil geführt hat, der zwar mit den Traditionalismen der Zeit in offener Beziehung steht, aber eigentlich außerhalb aktueller Entwicklungen eigenbrötlerisch ein Komponierideal repräsentiert, wie es bis zum Ende des musikalischen Barock gepflegt worden war.
Die seltsame, nicht in allen Stücken gleich ergiebige und bedeutsame Programmwahl des Organisten Viktor Scholz steht in engem Zusammenhang mit den klanglichen und spieltechnischen Eigentümlichkeiten der Herzberger Engelhardt-Orgel, eines 1845 erbauten und zuletzt 1976 von Rudolf Janke restaurierten Instruments mit vierunddreißig Registern auf zwei Manualen und Pedal. Scholz bemüht sich durchweg um farbige, orchestral anmutende Registrierungen, kann allerdings nicht eine gewisse Gleichförmigkeit des Satzes (besonders bei Schumanns Orgelsonate) kaschieren. pk

**Camille Saint-Saëns (1835–1921)**

Fantasie für Violine und Harfe op. 124; Cyprès et Lauriers für Orgel und Orchester op. 156; La muse et le poète für Violine, Violoncello und Orchester op. 132; Konzertstück für Horn und Orchester op. 94; Romanze für Horn und Orchester op. 36

Ruggiero Ricci, Violine; Susanna Mildonian, Harfe; J.P. Kemmer, Orgel; Georges Mallach, Violoncello; Francis Orval, Horn; Orchester von Radio Luxemburg, Dirigent Louis de Froment

Fono Vox Turnabout QTV 34 723 12,80 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 9 |
| Repertoirewert | 8 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 6 |

Daß Saint-Saëns eine vielschichtigere Figur war, als man — vor allem in Deutschland — meist anzunehmen geneigt ist, daß ihm vor allem mit dem globalen Verdikt eines Kitschproduzenten nicht beizukommen ist, das zeigt diese Zusammenstellung von wenig bekannten Stücken aus dem Zeitraum von 1874 (Romanze) bis 1919 (Cyprès et Lauriers). Natürlich gibt es Kitsch bei Saint-Saëns. Seine allzu leicht und problemlos vor sich gegangene Massenproduktion, die virtuose Eleganz seiner Schreibweise verleiteten ihn nicht nur gelegentlich zum Verzicht auf selbstkritische Reflexion, ein Mangel, der seinem vielschreibenden Kollegen Richard Strauss bekanntlich auch nicht abzusprechen war. Da kommt es dann zu so grotesken Entgleisungen wie den „Cyprès et Lauriers" für Orgel und Orchester, einem Stück, das der Chauvinist Saint-Saëns offenbar im Siegestaumel von 1919 verbrochen hat. Man kann es beim besten Willen nur als zeitgeschichtlich-nationalistische Kuriosität werten. Niemand wird mir jedoch ausreden, daß „La muse et le poète" für Violine, Violoncello und Orchester, neun Jahre früher entstanden, ein ungemein dankbares, melodisch inspiriertes und brillantes Konzertstück ist, gegen das vermutlich niemand etwas einwenden würde, wenn es nicht 1910, sondern 1890 komponiert worden wäre. Natürlich ist es „glatter" als das Doppelkonzert von Brahms, aber auch weniger spröde. Und bei der Fantasie für Violine und Harfe aus dem Jahre 1907 handelt es sich um noble Kammermusik auf der Linie von Fauré. Daß man bei dem Mangel an konzertanter Hornmusik das Konzertstück für Horn und Orchester aus dem Jahre 1893 nie hört, ist angesichts des überaus dankbaren, wenngleich schwieri-

gen Soloparts und der konzisen Form des Viertelstundenwerkes verwunderlich. Die frühe Romanze kann man daneben ruhig vergessen.
Beleuchtet die Zusammenstellung dieser Aufnahmen also die Erscheinung Saint-Saëns von durchaus verschiedenen Seiten — auch verschiedenwertigen —, so muß die Wiedergabequalität als erfreulich bezeichnet werden. Ricci het offenbar einen guten Tag erwischt; er spielt die Fantasie mit Harfe sehr delikat, und was sein Zusammenwirken mit dem Cellisten Georges Mallach engeht, so ist diese Luxemburger Darstellung von „La muse et le poète" derjenigen Hoelscher / Kirshbaums (der derzeit einzig greifbaren Alternative) an konzertantem Schwung, klanglicher Sensibilität und expressiver Direktheit überlegen. Auch das Zusammenwirken mit de Froment und seinem Luxemburger Orchester läßt nichts an Sorgfalt zu wünschen übrig. Das gilt ebenso für das Hornkonzertstück, das von Orval virtuos und ungemein flexibel im Ton geblasen wird.
Die Klangtechnik der Platte ist solide. Das Orchester klingt leicht höhenbeschnitten, eine Höhenzugabe läßt jedoch die Solovioline zu scharf erscheinen. Als weniger befriedigend muß die Fertigung bezeichnet werden, rumpelt die Platte doch gehörig. A. B.

**Edvard Grieg (1843—1907)**

The Complete Piano Music, Vol. 12: Konzert für Klavier und Orchester a-moll op. 16; Norwegische Tänze für Klavier zu vier Händen op. 35

Eva Knardahl, Kjell Ingebretsen, Klavier; Royal Philharmonic Orchestra London, Dirigent Kjell Ingebretsen

| BIS LP-115 (Disco-Center) | 22 DM |
|---|---|
| Interpretation | 9/7 |
| Repertoirewert | 6 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 9 |

Keine Repertoireneuheiten in der zwölften Folge der schwedischen Grieg-Gesamtaufnahme, wohl eber eine interpretatorische Überraschung: Wer die bisherigen Platten Eve Knardahls gehört hat, wird eine eher knallige, jedenfalls aber vollsaftige Darstellung des Konzerts erwartet haben. Sie findet nicht statt. Im Gegenteil, obwohl die Pianistin schon kräftig zulangt, wenn es darauf ankommt, ist der Gesamteindruck eher „klassisch": Das op. 16 wird weniger als Tschaikowsky-Vorläufer genommen denn els ein Werk in der Schumann-Tradition, bei dem außerdem die folkloristischen Bezüge ohna quasisymphonische Aufheizung dargelegt sind. Kjell Ingebretsen hat das Londoner Orchester zu sehr beherrschter Klanglichkeit angehalten und alles eusufernde „Schwelgen" unterdrückt zugunsten einer präzistrockenen, rhythmisch und stimmlich sorgfältigen Durcherbeitung. Eine bemerkenswerte Aufzeichnung, die eine Art Gegenposition zu dem schweren Pathos der voraufgegangenen Gutierrez/Tennstedt-Version bildet und uneingeschränkten Beifall verdiente, „käme" nicht der Orchesterklang etwas eng und unpräsent.
Die B-Seite mit den vier „Norske Danser" ist weniger interessant: Die vierhändigen Stücke sind mit dem gewohnten Knardahl-Dampf durchgezogen, Kjell Ingebretsen, hier als Pianist in Aktion, hält wacker mit, doch scheint mir der Secondo-Part mitunter eine Nuance schwerfälliger, und überhaupt wurde hier eher forsch als sensibel zu Werk gegangen. ihd

**Bernhard Stavenhagen (1862—1914)**

Konzert für Klavier und Orchester h-moll op. 4

**Christian Sinding (1856—1941)**

Konzert für Klavier und Orchester Des-dur op. 6

Roland Keller, Klavier; Berliner Symphonisches Orchester, Dirigent Jörg Faerber

| Fono FSM Vox 53 028 | 22 DM |
|---|---|
| Interpretation | 7—8 |
| Repertoirewert | 8 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 7 |
| Oberfläche | 9 |

Eine neue Platte in der Vox-Serie unbekannter Klavierkonzerte, die deshalb nicht ohne Reiz ist, weil sie mit zwei Werken bekannt macht, die etwa im zeitlichen Umkreis des Brahmsschen B-dur-Werks entstanden sind. Sindings Jugendkomposition ist keine echte Premiere: In der Serie des Nordischen Musikrats liegt eine Einspielung mit Knardehl und Fjeldstad vor, die aber klanglich nicht ganz mithelten kann, orchestrel die neue Fassung nicht übertrifft und vor allem im ersten Satz eine deutlich behäbigere Gangart einschlägt. Daß die ältere Aufnahme rund fünf Minuten länger dauert als die neue Berliner Einspielung mit Roland Keller, hat allerdings seine Hauptursache in der Vollständigkeit der Wiedergabe, während die Vox-Platte ein halbes Dutzend Striche zuläßt (um das Werk auf einer Plattenseite unterzubringen?). Sonderlich schade ist es um die Auslassungen allerdings nicht, da sie den akkordischen Wildwuchs des Soloparts ein wenig auflichten, ohne an die Substanz der Musik zu gehen. Roland Keller präsentiert sich hier in sehr überzeugender Virtuosenform: Er spielt mit Schwung und zeigt viel Sinn für eine natürlich fließende Kantilene — für mich ist das seine bisher beste Leistung auf Platten. Das Orchester erfüllt seine Aufgaben sauber, aber ohne die klanglichen Merkmale eines Eliteensembles.
Auf die Ersteinspielung des Stavenhagen-Konzerts trifft dasselbe zu. Das Werk des Liszt-Schülers ist sicherlich ebensowenig wie Sindings Des-dur-Opus eine „Entdeckung", aber es ist eine nicht uninteressante Komposition. Umfeld-Schürfer, die nach Musik im Schatten der heutigen Standardwerke suchen, um ihren Gesichtskreis zu erweitern, können kaum an dieser Platte vorbeigehen.
Die in Deutschland hergestellte Aufnahme klingt nicht füllig, aber weit frischer und farbiger als die in Amerika umgeschnittenen und gepreßten Vox-Platten. ihd

**Richerd Strauss (1864—1949)**

Der Bürger als Edelmann, Suite op. 60; Konzert für Oboe und Orchester

Neil Black, Oboe; English Chamber Orchestra, Dirigent Daniel Barenboim

| CBS 76 826 | 25 DM |
|---|---|
| Interpretation | 8/6 |
| Repertoirewert | 6 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8/6 |
| Oberfläche | 7 |

Von den beiden zu verschiedenen Zeiten eingespielten Aufnahmen hinterläßt die jüngere (1978) des „Bürger als Edelmann" den weit besseren Eindruck. Barenboim gibt zwar einmal mehr seinem Hang, langsame Tempi zu verschleppen, nach (u. a. Cellosolo im „Diner"), aber er läßt das ihm vertraute English Chamber Orchestra sehr delikat, durchsichtig und virtuos spielen, so daß das Raffinement der Partitur, ihr artistischer Klangchemismus zu ihrem Recht kommen. Ob Strauss, dem als Dirigent ein breites Auszelebrieren seiner Musik fremd war, Barenboims expressives „Ernstnehmen" etwa des Lully-Menuetts nicht mit einem seiner sarkastischen Bonmots quittiert hätte, bleibe dahingestellt. Aber klanglich ist gegen die Aufnahme wenig einzuwenden.
Anders steht es mit dem späten Oboenkonzert, das zwei Jahre zuvor eingespielt wurde. Hier wird das Orchester viel zu pauschal behandelt, wobei es offenbleiben meg, ob die Schuld beim Dirigenten, bei der Aufnahmetechnik oder bei beiden liegt. Der retrospektive Zug des Werkes hat hier nicht, wie beim „Bürger als Edelmann", rein artistischen Charakter, er ist vielmehr emotional bedingt, Ausdruck eines Abschieds und Flucht in eine angeblich einst heile, nunmehr zerstörte Welt. Aber dieses retrospektive Moment schlägt sich, wie in dem dreißig Jahre älteren „Bürger", in kammermusikalisch strukturierter Faktur nieder, die ausgehört sein will. Devon ist in dieser Aufnahme keine Rede. Der sehr dünn geblasene, ausdrucksvoll und flexibel ausmusizierte Solopart steht vor einem meist zu dicken Orchesterhintergrund, dessen Details vielfach nicht auszumachen sind. Schade um den vorzüglichen Solisten. Auch die Fertigung der Platte ist nicht erstklassig. A. B.

**Herfenmusik der Renalssance**

Elena Polonska, irische Harfe; The Cemerete (Nives Poli-Rapp, Leute, Psalter, Schlagzeug; Chantal Raffo-Sufferien, Viola de gambe; Steve Rosenberg, Blockflöten, Krummhorn; Jacques Manzone, Fidel, Rebec; Deniel Dossmenn, Zerb)

| Fono Vox 53 026 | 22 DM |
|---|---|
| Intarpretetion | 8 |
| Repertoirewert | 6 |
| Aufnehme-, Klangquelität | 9 |
| Oberfläche | 9 |

Als Fortsetzung einer Plette mit Herfenmusik des Mittelalters (rezensiert in HiFi-Stereophonie 8/76 — jetzt unter der Nr. 53016 erhältlich) legt nun dasselbe Ensemble eine zweite Anthologie vor, die vorwiegend Tenzsätze eus dem 15. und 16. Jehrhundert vereinigt. Mit rund dreißig meist sehr kurzen Stükken von K. Peumenn, T. Suseto, V. Geillel, G. Gestoldi, Nikolai von Krekeu, H. Newsidler, P. Atteignant, A. de Cabezon, J. del Encina, König Henry VIII. und mehreren anderen Komponisten führt die Reise diesmal quer durch ganz Europa, wobei die vielfältigen Formen konzertanter und solistischer Musik, die in den verschiedenen Gesellscheftskreisen der Zeit gepflegt wurden, gleichermeßen vertreten sind. Von zahlreichen parallelen Produktionen har ist zwer vieles bereits bekannt. Im Vergleich mit den zuweilen exzessiven Temperamentsausbrüchen, die die Derbietungen anderer Gruppen kennzeichnen, wirkt das Musizieren der Camereta jedoch durch eine vornehme Zurückhaltung (die Lebendigkeit keineswegs ausschließt) wohltuend. Daß die Tontechnik der Versuchung nicht erlag, die Harfe, über deren Geschichte und Bedeutung der Hülientext detelliert informiert, ungebührlich zu favorisieren, ist ein weiteres Positivum, das nicht unerwähnt bleiben sollte. J. D.

**Concerti per Oboe, Archi e Cembelo**

**Antonio Vivaldi (1678—1741):** Concerti F-dur RV 457 und C-dur RV 447 — **Alessendro Marcello (1684—1750):** Concerto d-moll — **Giovenni Benedetto Pletti (um 1690—1763):** Concerto G-dur

Bruce Haynes, Barockoboe; Barockorchester, Dirigent Frans Brüggen
(Produzent und Aufnahmeleiter Wolf Erichson; Toningenieur Teije van Geest)

| RCA Seon RL 30371 AW | 25 DM |
|---|---|
| Interpretation | 8 |
| Repertoirewert | 8 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 9 |
| Oberfläche | 10 |

Im Gegensatz zum Konzert von Alessandro Mercello, das lange Zeit dessen Bruder Benedetto zugeschrieben wurde und zu den beliebtesten Stücken der Oboenliteratur zählt, sind die anderen euf dieser Platte vereinten Kompositionen nur selten zu hören. Das Konzert des vielseitigen Platti und das in C-dur von Viveldi mit einem variierten Menuett als Schlußsatz wurden nur ein- oder zweimal eingespielt, und das F-dur-Werk stand bisher überheupt nicht im Ketalog, weder in der ursprünglichen Fassung für Fegott (PV 418 / RV 485) noch in der durchaus euthentischen Übertragung für Oboe (RV 457). Von ebenso großem Interesse wie die Musik selbst ist indas ihre klangliche Realisation auf originalen bzw. nachgebauten Instrumenten und mit berockem Stilgefühl. Daß das Spiel euf alten Blasinstrumenten dem Ausführenden besonders heikle Probleme stellt, ist nicht zu leugnen und wird auch für den en präzise Intonation gewöhnten modernen Hörer der vorliegenden Platte offenbar. Mehr als aufgewogen werden jedoch diese leichten technischen Imperfektionen durch das ungemein farbige, facattenreiche Timbre sowie durch die außerordentliche gestelterische Fähigkeit des Solisten. Soweit ich sehen kann, war Bruce Haynes bislang nur an einigen Produktionen mit Werken von Händel und Couperin beteiligt gewesen (rezensiert in HiFi-Stereophonie 3/75, S. 272; 3/76, S. 298; 3/78, S. 316), eber man sollte sich seinen Namen merken. Nicht geringeres Lob verdient die stilistische Kompetenz des wohlweislich kleinbesetzten Barockorchesters (dessen Mitglieder — fünf Violinen, Viola, Cello, Fegott, Violine und Cembalo — leider ungenannt bleiben) und dia sehr natürlich wirkende Gesemtklangrelation im musikalischen Frage- und Antwortspiel. J. D.

# Klavier- und Cembalomusik

**Johann Sebastian Bach (1685—1750)**

Concerti per clavicembalo solo secondo Vivaldi e Marcello, 1. Teil: Concerto D-dur BWV 972 nach Vivaldi op. III,9 RV 230; Concerto E-dur BWV 976 nach Vivaldi op. III,12 RV 265; Concerto g-moll BWV 975 nach Vivaldi op. IV,6 RV 316; Concerto d-moll BWV 974 nach A. Marcello, Oboenkonzert

Hans Ludwig Hirsch, Cembalo (von William Dowd, Paris 1978, nach Nicolas et François Blanchet, 1730) (Aufnahmeleiter Hans Jecklin; Toningenieur Pasquale Soggiu; Koproduktion mit der Associazione Internazionale Claudio Monteverdi)

Jecklin Exempla 5005 — 25 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 8 |
| Repertoirewert | 8 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 9 |
| Oberfläche | 9 |

In seiner Weimarer Zeit hat Bach eine stattliche Anzahl von Konzerten anderer Meister, darunter wenigstens zehn von Vivaldi, für ein Tasteninstrument allein umgeschrieben. Während die drei Transkriptionen für Orgel auf Platten vielfach vorliegen, haben die Cembalisten hingegen merkwürdig selten von den Übertragungen auf ihr Instrument Notiz genommen. Ausnahmen waren bisher nur Egida Sartori, Luciano Sgrizzi und Janos Sebestyen, aber diese älteren Einspielungen sind entweder aus dem Katalog verschwunden oder klanglich wenig befriedigend. Sehr verdienstvoll ist daher die von Hans Ludwig Hirsch begonnene Gesamtaufnahme. Einmal weil es sich dabei um wirkliche Meisterwerke handelt, die uns Einblick in Bachs Schaffensprozeß vermitteln (er beschränkte sich nämlich keineswegs auf ein notengetreues Abschreiben der Vorlagen, sondern paßte deren melodische Figuren mit bemerkenswertem Geschick der Klaviertechnik an). Und zum zweiten weil der Interpret es weit besser als seine Vorgänger versteht, uns durch angemessene Tempowahl, klare Artikulation und „sprechende" Vortragsweise von dem hohen künstlerischen Eigenwert dieser zum Studium fremder Stilarten entstandenen Kompositionen zu überzeugen. J. D.

**Johann Sebastian Bach (1685—1750)**

Konzert nach Vivaldi D-dur; Italienisches Konzert F-dur; Französische Ouvertüre h-moll

Trevor Pinnock, Cembalo

DG Archiv 2533 424 — 25 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 8 |
| Repertoirewert | 5 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 10 |
| Oberfläche | 9 |

Eine zuverlässige, wenngleich nicht allzu eigenwillige Interpretation Bachscher Tastenmusik. In den schnellen Sätzen bevorzugt Pinnock einen maßvoll motorischen Duktus, die ruhigen Charaktere werden dagegen recht frei und kantabel angelegt. Mit den Agréments, die vor allem zur Belebung in den Wiederholungen der Tanzsätze hinzuimprovisiert werden könnten, verfährt der Cembalist eher zurückhaltend; in der Gavotte II der Französischen Ouvertüre hält er sich noch recht eng an den Notentext, während in der Sarabande davon etwas abgegangen wird, ohne daß die variative Phantasie übersprudeln würde. Die markanten Manualwechsel geben vor allem dem Einleitungs- und Schlußsatz der Französischen Ouvertüre ihr Gepräge, wenn dabei auch nicht auf extreme dynamische Unterschiede abgehoben wird. Die Klangspezifik des Instruments kommt dank hervorragender Aufnahmetechnik optimal zum Zuge; der Einsprechpegel ist hoch, der Klang wirkt ganz nah und präsent, und die mit aufgenommenen Nebengeräusche verstärkten den Eindruck materieller Authentizität. H. K. J.

**Johann Sebastian Bach (1685—1750)**

Goldberg-Variationen BWV 988; Aria varieta alla maniera italiana BWV 989

Rosalyn Tureck, Cembalo (Toningenieure Stanley Tonkel, Robert Weller, Milton Cherin, Martin Greenblatt)

CBS Masterworks 79 220

| | |
|---|---|
| Interpretation | 5 |
| Repertoirewert | 1 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 8 |

Sollte es wirklich noch vonnöten sein, eigens darauf hinzuweisen, so wäre aus dieser (dreizehnten) Einspielung von Bachs „Arie mit dreißig Veränderungen" immerhin das eine zu entnehmen und während quälend langer 82'59 immer wieder am Detail zu studieren: daß Klavier und Cembalo ihre vollständig unterschiedlichen Anschlags-, Artikulations- und Phrasierungsprinzipien haben und daß es schlechterdings nicht möglich ist, so ohne weiteres von einem Instrument aufs andere eine durchgearbeitete Interpretation zu übertragen. Rosalyn Tureck hat (nach eigener Aussage im Begleittext) die „Goldberg-Variationen" bisher dreimal für die Schallplatte eingespielt, für die vorliegende (dritte) Aufnahme hat sie erstmals ein Cembalo verwendet, ohne indessen ihr Interpretationskonzept genügend diesem Instrument anzupassen. Sie spielt zum Teil rigoros schnelle Tempi (in solchem Zusammenhang reißen längere Notenwerte meistens ab, wenn ihnen ein größerer Sprung folgt — am Klavier könnte man das durch Pedalisierung kaschieren) oder zerdehnt andernorts (in langsamen Sätzen) Melodielinien (auch hier könnte man am Klavier pedalisierend eingreifen), ohne eine dem Instrument angemessene Gestik, die von Bach geforderte „cantable Art" des Vortrags zu erreichen. Ein Muster affektierten Vortrags, zudem aus einer geradezu unbarmherzigen Nähe und mit unerbittlicher Präsenz aufgenommen. pk

**Carl Philipp Emanual Bach (1714—1788)**

Sechs preußische Sonaten Wq 48; Concerto per il cembalo solo Wq 112 Nr. 1

Bob van Asperen, Cembalo (von R. Schütze nach Dulcken, 1745)

Telefunken 6.35460 EK (2 LP) — 39 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 8 |
| Repertoirewert | 9 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 9 |

Nach den „württembergischen" Sonaten (siehe HiFi-Stereophonie 2/79) stellt des „Alte Werk" nun in einer Neuproduktion auch die erste Sonatenserie des jungen Carl Philipp Emanuel Bach vor, die seinem damaligen Brotherrn Friedrich II. gewidmete und daher „preußisch" genannte Sechsersammlung von 1740/41. Interpret ist wiederum Bob van Asperen, der nicht nur Leonhardt-Schüler war, sondern auch dessen Ästhetik des rubatoreichen „sprechenden" Stils entschieden fortsetzt. Jacques Delalande hat das bei der „württembergischen" Kassette nicht sonderlich behagt (HiFi-Stereophonie 2/79). Das Abhören der „preußischen" Stücke, die im Katalog zur Zeit ohne Konkurrenz sind, und der Vergleich mit dem Vorläufer lassen mich zu einem günstigeren Ergebnis kommen. Denn einmal hat die dort praktizierte Aufführung, die gelegentlich „fast hektische Züge annimmt", hier einem insgesamt ausgeglicheneren Spiel Platz gemacht: Zwar wechselt van Asperen je nach Stilmuster des Satzes sehr flexibel zwischen einem rhythmisch freien Vortrag und einer mehr strengen, wenn auch nie metronomisch „häkelnden" Spielweise. Aber Überspitzungen, die geschmackliche Grenzzonen berühren, kommen nur noch selten vor — etwa im Schlußsatz der ersten Sonate, bei der des streckenweise Vorantreiben zwar als Verdeutlichung eines wechsenden musikalischen Gefälles verständlich ist, aber doch schon reichlich an die dilettantische Manier des „Weglaufens" erinnert. Andererseits gewinnt Bob van Asperen durch seine Entscheidung für einen „sprechenden" Vortrag doch der Musik eine eigene Dignität: Sie wirkt in dieser Aufnahme weder wie abgetakeltes Barock noch wie dünne Vorklassik, sondern stilistisch so eigenständig, wie es die späten Sammlungen des berühmtesten der (älteren) Bach-Söhne dann tatsächlich sind: Die Einspielung zwingt zum Nachdenken darüber, ob es mit der „norddeutschen Schule" des 18. Jahrhunderts nicht womöglich mehr auf sich hat, als man gemeinhin annimmt. Gedeckt ist diese „freie" Spielweise durch die bekannten Feststellungen der zeitgenössischen Musiktheoretiker, daß die damalige Tastenkunst in Vortrag und Auszierung einer entschiedenen Ausdeutung bedürfe. Was die Auszierungen einschließlich der geforderten Kadenzen angeht, so übt van Asperen diese Kunst in einer Weise, die von Geschmack und Dezenz zeugt.
Als Ergänzung erscheint auf Plattenseite 4 die Premiere des Solokonzerts C-dur aus dem Jahre 1765: nicht gerade ein Gegenstück zum „italienischen Konzert" des Vaters, wohl aber eines der ausladendsten Klavierwerke Carl Philipp Emanuels, das bis jetzt auf Platten vorliegt. ihd



**Robert Schumann (1810—1856)**

Davidsbündlertänze op. 6; Humoreske op. 20; Vogel als Prophet op. 82 Nr. 7; Träumerei op. 15 Nr. 7

Alexis Weissenberg, Klavier (Tonmeister Paul Vavasseur)

EMI Electrola 1 C 065-16 210 Q (SQ) — 25 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 8 |
| Repertoirewert | 7 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 7 |
| Oberfläche | 8 |

Weissenbergs neue Schumann-Aufnahmen besitzen konzertantes Format, haben — ganz im Gegensatz zu seinen jüngsten klassischen Konzerteinspielungen — großen Zugriff und die Attacke des Engagierten. Die Musik wird durchstürmt, alle sonst leicht in die Nähe des Bedächtigen oder gar Etüdenhaften rückenden Stellen sind mit Bravour überspielt: Darstellungen der beiden großen Schumann-Opera, die zu packen vermögen.
Allerdings wird man auch schon inmitten des ersten Überrumpelungsangriffs nicht überhören können, daß Weissenbergs Großzügigkeit von einer etwas schmissigen Art ist und sich oft eher dem Text überlegert als ihn, in welchem Vergrößerungsmaßstab auch immer, zu reflektieren. Alle Sätze, die Schumann mit „innig", „einfach" oder „schlicht" überschrieben hat, werden von Weissenberg mit primadonnenhaftem Rubato aufgeladen, wie es eher der Musik Tschaikowskys anstünde. Auch sonst herrscht die nachlisztsche Virtuosenallüre: Die B-dur-Akkordbrechungen am Schluß der „Stretta" aus dem op. 20 sind verblüffend „brillant" geschmettert, die Coda des vorletzten Davidsbündlertanzes klingt nach Dampfwalze, und oft genug wird mit Highspeed über die Musik hinweggefegt. Sonderlich genau geht es dabei nicht zu: Nicht selten übersieht Weissenberg die Dynamikangaben um eines Effektes willen, und nur einmal, am Schluß des Humoreskenthemas, gelingt ihm dabei eine bemerkenswerte alternative Lesart. In der Mehrzahl ist „seine", die sozusagen unkonformistische Version die eindeutig unterlegene — so etwa, wenn er im „sehr raschen und leichten" Thema des op. 20 den humorvollen Forte-Piano-Wechsel unterschlägt und die ganze Partie sehr lässig (und pianistisch bei weitem unbefriedigender als etwa Béroff) durchnudelt. Einschränkungslos froh kann man mit dieser Platte Weissenbergs nicht werden, die 1977 in Frankreich produzierte Aufnahme zeigt ihn als nach wie vor problematischen Virtuosen.
Die Davidsbündlertänze, in knapp einunddreißig Minuten gespielt, sind ohne klanglich deutlich erkennbare Einschränkung auf eine Seite geschnitten worden. Des Klavier zeigt allerdings bei starker Präsenz eine unschöne blecherne Verfärbung. Einige kleine Vorechos. ihd

**Peter Tschaikowsky (1840—1893)**

Grande Sonate G-dur op. 37; Souvenir de Hapsal op. 2

Igor Shukow, Klavier (Toningenieur Valentin Skoblo)

Ariola Eurodisc 200 283-366

| | |
|---|---|
| Interpretation | 9—10 |
| Repertoirewert | 9 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 7 |
| Oberfläche | 8 |

Richters strenge, unerbittlich gespannte und pianistisch großkalibrige Darstellung der G-dur-Sonate war bisher weder erreicht noch gar übertroffen worden. Ponti, der die Pranke dazu gehabt hätte, ging im Rahmen seiner Tschaikowsky-Gesamtaufnahme etwas zu grob-forsch ins Zeug, Havenith und Crossley entwickelten weniger Durchschlagskraft. Die neue Einspielung mit Igor Schukow verändert die diskographische Landschaft. Sie kann der alten Monoaufnahme zum erstenmal interpretatorisches Paroli bieten und darf als ihre „Ablösung" auf klangtechnisch höherem, wenn auch keineswegs optimalem Niveau gelten. Der heute dreiundvierzigjährige Russe, bei uns noch immer unterschätzt, bietet damit eine pianistisch ähnlich zupackende und musikalisch von verwandtem nachschöpferischem Furor getragene Leistung wie Richter.

Man kann bei aller Anerkennung solcher Ausnahmequalität indessen nicht umhin anzumerken, daß Shukow in einigen Einzelheiten nicht ganz so texttreu ist wie Richter. Im zweiten Satz entwickelt er streckenweise eine eigene, wenngleich sinnvolle Dynamik; und im Finale ist er überraschenderweise bei den Punktierungen des Gesangsthemas nicht sehr genau. Auch in der Anlage der Sätze weicht Schukow von Richter um — allerdings charakteristische — Nuancen ab. Der langsame zweite Satz klingt an seinen Höhepunkten deutlich erregter und hektischer, das Scherzo ist von ihm schlanker, virtuoser gespielt, und im Finale nimmt er eine hochinteressante interpretatorische Retusche vor: Nach dem glänzend herausgearbeiteten kadenzartigen Höhepunkt gegen Ende läßt er die Coda überraschend breit verklingen und bezieht sogar die Schlußakkorde, nur noch Forte gespielt, in den abfallenden Spannungsbogen ein. Sie erscheinen auf diese Weise nicht mehr wie ein aufgeblasener, der „eigentlichen" Musik angepappter Schlußpunkt — eine überzeugende Lösung, die diesem Sonatenabschluß die aufdringliche Banalität weitgehend nimmt.

Als Draufgabe erhält man die einzige derzeit greifbare Einzelaufnahme des „Souvenir de Hapsal", dessen „Chant sans paroles" als Salon-Tschaikowsky in Reinkultur populär geworden ist. Versteht sich, daß ein Pianist vom Schlage Shukows auch mit dieser Musik denkbar unsentimental umgeht und zum Wohl der Wirkung ihre russisch-klassischen Elemente unterstreicht. Ihd

**Claude Debussy (1862—1918)**

Children's Corner; La cathédrale engloutie; Clair de lune

**Maurice Ravel (1875—1937)**

Sonatine; Valses nobles et sentimentales

Jörg Demus, Nikolai Petrow, Klavier

Ariola Eurodisc 200 282-241

| | |
|---|---|
| Interpretation | 7 |
| Repertoirewert | 5 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8/6 |
| Oberfläche | 8 |

Die Debussy-Seite ist eine Wiederauflage einiger Titel der 1977 entstandenen Demus-Platte (siehe HiFi-Stereophonie 8/78); die Ravel-Aufnahmen Nikolai Petrows entstanden schon 1972, offenbar während einer Japan-Tournee des damals neunundzwanzigjährigen Russen. Als Einführung in die Klangwelt der „Impressionisten" ist die Platte hübsch, interpretatorisch sind die Aufnahmen gewiß nicht unanfechtbar. Ihre auffälligste Schwäche ist es, daß sie suggerieren, die windschiefe Bezeichnung „Impressionismus" für die Musik der beiden unterschiedlichen Franzosen sei sozusagen rechtens. Demus' weiches, wenn auch gewiß „musikalisches" Spiel läßt die Konturen oft recht unscharf erscheinen, die Petrow-Aufnahmen wirken ebenfalls verschwommen und außerdem unpräsent. In seinem Fall trägt allerdings wohl die Aufnahmetechnik die Hauptschuld — die Einspielungen hören sich an wie Liebhaberaufnahmen, die mit mittelprächtigem Gerät aus dem Zuhörerraum „geschossen" wurden. Doch auch musikalisch kann Petrows Ravel nicht in ernsthafte Konkurrenz mit den Spitzenaufnahmen beider Werke treten. Er liefert zwar sowohl die Sonatine als auch die „Valses" manuell sehr geschmeidig ab, aber man begegnet einigen kleinen gestalterischen Ungereimtheiten (die ihn manche Dynamikangaben übersehen ließen), und die subtile Walzerfolge entwickelt sich oft doch sehr schleppend. Ihd

**Igor Strawinsky (1882—1971)**

Klavierwerke: Trois Mouvements de Pétrouchka; Piano-Rag-Music; Tango; Serenade in A; Sonate für Klavier

Dezsö Ránki, Klavier

Telefunken 6.42358

| | |
|---|---|
| Interpretation | 7 |
| Repertoirewert | 4 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 10 |

Mit der 1925 komponierten Serenade in A schrieb Strawinsky eines der ersten unmittelbar auf die Schallplatte zugeschnittenen Stücke: Die Spieldauern der vier Sätze berücksichtigen die für Schellackplatten übliche Grenze von drei Minuten. Die künstlerische Anpassung an das Medium ging zusammen mit Komprimierung, ja Ausdörrung der musikalischen Inhalte. Verständlich, daß der Neuerer und Ästhet Strawinsky gerade am Klavier den Russen in sich bekämpfen mußte. In den drei Petruschka-Fragmenten siegte dann einmal wieder der Geschäftsmann über den Ästheten, dem die klavieristische Auswertung der Ballettmusik hätte gleichgültig sein können. Dennoch sind die Petruschka-Tonbilder nicht zu Unrecht beliebter geworden als alle anderen Klavierwerke Strawinskys. Dezsö Ranki spielt die geläufigeren Klavierkompositionen Strawinskys (auf Abgelegenes wurde verzichtet, die Platte erhebt nicht den Anspruch einer Gesamteinspielung) kultiviert und stilsicher. Der „neoklassizistische" Charakter wird eher hinsichtlich Klarheit und Geschmeidigkeit der Linienführung als unter Bezugnahme auf Maskenheftigkeit und Doppelbödigkeit der Stücke realisiert. Pointierter, maliziöser wäre also manches denkbar. Bei den abweichenden Petruschka-Stücken hingegen wäre noch etwas mehr Turbulenz zu wünschen gewesen, ein rauschender und heller Duktus bei aller Feinheit und Intrikatheit. Die technischen Schwierigkeiten des Petruschka-Schlußbildes könnten durchaus hörbarer werden. Ranki ist hier so dezent und mild wie ein Älterer, der auf wilde Jugendsünden zurückblickt. Auch klangtechnisch herrscht ein leichtes Sfumato. H. K. J.

**Originalinstrumente — Clavichord**

**Johann Christoph Friedrich Bach (1732—1795):** Sonatina a-moll aus „Musikalische Nebenstunden" — **Carl Philipp Emanuel Bach (1714—1788):** Sonaten Nr. 5 F-dur und Nr. 3 h-moll aus den „Sonaten ... für Kenner und Liebhaber", 1. Teil — **Wilhelm Friedemann Bach (1710—1784):** Sonata B-dur

Rolf Junghanns, Clavichord (von Carl Schmahl, Ende 18. Jh.)

Telefunken 6.42073 AP 19,90 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 7 |
| Repertoirewert | 8 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 9 |

Die Musik der Bach-Söhne wäre wohl verloren, wäre man für ihre Wiedergabe ausschließlich auf moderne Flügel angewiesen; sie ist großenteils nach Satz und Dimension so sehr auf den intimen Klang der „historischen" Tasteninstrumente zugeschnitten, daß sie nur auf ihnen angemessen zur Wirkung kommen kann. Jede Übertragung auf ein modernes Klavier würde ihre feinen Strukturen klanglich aufblähen und dadurch leer oder grob erscheinen lassen. Man muß wohl noch weiter einschränken: Die jähen dynamischen Wechsel und Stimmungsumschwünge in diesen Fantasien und Sonaten lassen sich heute wie damals eigentlich nur auf dem Clavichord realisieren — jenem im 18. Jahrhundert noch einmal hochbeliebten Instrument, dessen Rückgewinnung für unsere „normale" Musikpraxis an seinem geringen Tonvolumen wohl für immer scheitern wird.

Die neuen Aufnahmen mit Rolf Junghanns, von „Toccata" in Bad Krozingen auf einem Instrument aus Fritz Neumeyers Sammlung produziert, erfüllen die instrumentalen Voraussetzungen und sind schon von daher zu begrüßen. Auch die Auswahl der vier Sonaten ist erfreulich, da sie eine Bereicherung des Repertoires mit Musik der Bach-Söhne bringt, ohne Dubletten zu bieten und zudem den Schwerpunkt auf Stücke mit „fantasierender" Thematik legt. Junghanns' Wiedergabe ist sehr entschieden um die Herausstellung der Clavichordbesonderheiten bemüht, also um eine Wiedergabe der dynamischen Schattierungen. Dabei klingt sein Spiel deutlich schwerer in der Gangart, vielleicht auch ungeschmeidiger als auf den parallelen Clavichordplatten Gáts und Tilneys. Ob dies mehr dem Clavichord oder seinem Spieler anzukreiden ist, läßt sich schwer ausmachen.

Der Klang des tonschwachen Instruments kommt für meinen Geschmack etwas „dick" und präsent. Wenn, wie ausdrücklich auf der Tasche gefordert ist, der Lautstärkeregler zur Erzielung realistischer Klangverhältnisse zurückgedreht wird, ist kein Rauschen hörbar. Ihd

**Vier Hände im Dreivierteltakt**

Raritäten für zwei Pianisten IV: Walzer von Moszkowski, Sinding, Steinkühler, Godowski, Mottl, Tschaikowsky und Fuchs

Gerhard Meyer, Siegfried Schubert-Weber, Klavier

Fono FSM 53 209 EB 22 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 9 |
| Repertoirewert | 8 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 9 |
| Oberfläche | 8 |

Der Plattentitel assoziiert gleichermaßen Operettenseligkeit und Italowestern-Sarkasmus („Vier für ein Ave Maria"), und so wendet sich auch der Inhalt sowohl an pure wie an intellektuell und musikalisch-philologisch imprägnierte Nostalgiker: rare Klavierwalzer à quatre mains. Der liebevolle Covertext von Knut Franke weist hinlänglich auf die einschlägigen Aspekte der Klavierbank-Erotik hin, der solche Musik zu verdanken ist; das Duo Meyer und Schubert-Weber lenkt jene Praxis sublimierend ins „Rein-Musikalische, womit den Walzern sowohl pianistisches Feuer als auch die spezifische Duftnote verliehen ist: schmunzelnde Finessen im harmonischen Detail, Raffinement im rhythmischen und klanglichen Ablauf. Die salonhafte Delikatesse der Moszkowski-, Sinding-, Steinkühler- und Godowski-Proben überrascht den kundigen Hörer kaum, und Castelnuovo-Tedescos Klavierarrangement des Walzers aus Tschaikowskys Streicherserenade scheint auch keine gerade aufregende Entdeckung. Um so aparter erweist sich Felix Mottl, eine der dirigentischen Berühmtheiten der Jahrhundertwende, als Walzerkomponist, und gar die komplett wiedergegebenen beiden Walzerhefte op. 42 des Wieners Robert Fuchs (1847—1927) reichen mit ihren satztechnischen Feinheiten und poetischen Nuancen an das Vorbild Brahms heran (ohne daß man dabei an den auf den Symphoniker Fuchs gemünzten bösen Satz dächte: „Fuchs, die hast du ganz gestohlen"). Auch klang- und preßtechnisch wirkt die Leichtgewichtiges pfiffig präsentierende Neuerscheinung überzeugend. H. K. J.

**Bei den angegebenen Schallplattenpreisen handelt es sich um unverbindliche, ungefähre Ladenpreise.**

# Kammermusik

**Johann Sebastian Bach (1685—1750)**

Sonaten für Violine solo Nr. 1 g-moll BWV 1001, Nr. 2 e-moll BWV 1003, Nr. 3 C-dur BWV 1005

Michael Goldstein, Violine

Musica viva MV 30-1053

Partiten für Violine solo Nr. 1 h-moll BWV 1002, Nr. 2 d-moll BWV 1004, Nr. 3 E-dur BWV 1006

Michael Goldstein, Violine

Musica viva MV 30-1054

| | e) | b) |
|---|---|---|
| Interpretation | 6 | 6 |
| Repertoirewert | 6 | 6 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 7 | 7 |
| Oberfläche | 8 | 9 |

Kennern der bundesdeutschen Musikszene ist der Geiger Michael Goldstein, Altersgenosse und Studienkollege von David Oistrach und Nathan Milstein, schon seit längerer Zeit bekannt. Er verließ die Sowjetunion 1964, um an der Musikhochschule in Ost-Berlin zu lehren, emigrierte 1967 nach Israel und ist seit 1969 in der Bundesrepublik Deutschland, beschäftigt als Professor an der Hamburger Musikhochschule. Goldstein ist ohne Zweifel einer der führenden Geiger seiner Generation gewesen, kam aber in der UdSSR wegen seiner jüdischen Abstammung nicht recht zum Zuge und hat den Durchbruch zu größerer Bekanntheit auch in den zehn Jahren seines Hierseins nicht geschafft. Dankenswert also, daß die kleine Schallplattenfirma Musica viva jetzt den Geiger mit den sechs Sonaten und Partiten von Bach der Öffentlichkeit vorstellt. Bei russischen Geigern spricht das Klischee in der Regel stark mit: Ein Russe und Bach — das mag für viele unüberbrückbare Gegensätze bedeuten. Hört man jedoch die zwei Platten aufmerksam und möglichst vorurteilsfrei, so zeigt sich die Haltlosigkeit von Meinungen, die russische Geiger am liebsten mit Tschaikowsky und Salonpiecen in Verbindung bringen. Goldstein ist nicht nur ein technisch ungemein vielseitiger, in allen Belangen souveräner Geiger, er ist darüber hinaus ein eher skrupulöser, stilistisch sehr zurückhaltender Musiker, der nicht mit romantischem Aplomb, sondern mit nüchterner, bisweilen fast altersspröder Askese sich den Werken nähert — der Eindruck der Unbeteiligtheit, der sich in mancher Sonate einstellt, erinnert stark an den vermeintlich werktreuen Bach-Stil der fünfziger Jahre, der Agogisches in die romantische Ecke verbannt hatte und dem etwa nähmaschinenartiges Cembalospiel höchstes puristisches Ideal war. Ein weiterer Traditionsstrang mag hinzukommen: Gerade für die russische Geigerschule waren die Solostücke von Bach lange Zeit Pflichtstücke innerhalb einer Hierarchie der Etüden — also etwa nach Kreutzer, Mazas, Rode, Vieuxtemps kam dann auch Bach. Vortragsstücke in dem Sinne, daß man sich mit musikalisch-intendierten Interpretationsabsichten dem Stück zu nähern habe, waren sie nicht — und von dieser technisch-virtuosen Haltung liegt noch manches in Goldsteins Spiel, was die primär virtuos gemeinten Sätze der Partiten besser gelingen läßt als manche Fugen, die bisweilen nicht viel mehr als präzise und sicher exekutiert werden. Hinzu kommt, daß Goldsteins Spiel nicht gänzlich schlackenfrei ist: manch unpräziser Doppelgriff, manche rhythmisch nicht ganz geglückte Passage ist stehengeblieben, und das beeinträchtigt — bei den heutigen Perfektionsanforderungen — den Eindruck, zumal er nicht durch einen unmittelbaren, überzeugenden „Live"-Eindruck ausgeglichen werden kann. So erlauben diese beiden Platten, die ein ungeschöntes, recht zutreffendes Klangbild vermitteln und die sauber hergestellt sind, einen insgesamt erfreulichen Einblick in die Arbeit eines Geigers, der in diesem Lande lehrt — allzu weit darüber hinaus werden sie aber wohl kaum Wirkung erzielen können. W. K.

**Joseph Haydn (1732—1809)**

Streichquartette Nr. 37 bis 42 op. 33 Nr. 1 bis 6 Hob. III

Tátrai-Quartett
(Produzent János Mátyás; Aufnahmeleiter Judit Lukács)

Hungaroton SLPX 11 887/89 (Disco-Center) 39 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 5 |
| Repertoirewert | 6 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 5 |
| Oberfläche | 7 |

Als Joseph Haydn am 3. Dezember 1781 Freunde, Mäzene und Verleger von der Fertigstellung seines Opus 33 informierte (drei dieser fast gleichlautenden Briefe sind überliefert), benutzte er jene Formel, die mehr Nachruhm erwerben sollte als die sechs Streichquartette selber: daß er sie nämlich auf „gantz neue besondere art" komponiert habe. Tatsächlich datiert die neuere Schreibung der Quartettgeschichte den „eigentlichen" Anfang des Genres auf das im Herbst 1781 komponierte Opus 33 Haydns, was nicht zuletzt auch für den berufsständischen Aspekt des Quartettspiels gilt, da Haydns „russische" Quartette (die Namensgebung bezieht sich darauf, daß die Werke Weihnachten 1781 in Anwesenheit der kaiserlichen Familie zu Ehren des russischen Großfürsten und späteren Zaren Paul in Wien gespielt wurden) zwischen dem August 1782 und dem März des folgenden Jahres von einem Reisequartett auf einer Deutschland-Tournee bekannt gemacht wurden. In seinem ausgezeichneten Einführungstext geht László Somfai nicht nur darauf ein, sondern auch auf kompositionstechnische Aspekte der „gantz neuen art". Dabei verfällt er nicht, wie andere Musikologen vor ihm oft, der Gefahr, diese Selbstdeutung (oder Selbstanpreisung) des Komponisten zu dämonisieren oder zu bagatellisieren; vielmehr versteht er es, die Dialektik des Komponierten (also dessen Strukturzusammenhänge) in ein dialektisches Geschichtsbild einzufassen, das nicht die simplifizierenden Kategorien von Fortschritt und Rückschritt kennt. Wenn man indes diesen Text in eine Beziehung zur Aufnahme des Tátrai-Quartetts stellt, dann atmet er Luft von einem anderen Planeten: Die Tátrais spielen die Werke nämlich mit einem solchen Grad der Unentschiedenheit, Konturenarmut und Intonationschwäche, daß man die vom Primgeiger im Trio des Es-dur-Quartetts op. 33 Nr. 2 (das Ensemble folgt in der Reihenfolge nicht dem seit der Pariser Sieber-Ausgabe eingebürgerten Brauch, sondern der Erstausgabe bei Artaria) bewußt für den Legatobogen eingesetzten Glissandi für ein unbewußtes Stilmerkmal der Interpretation überhaupt hält. Lassen sich artikulatorische Mängel nur auf die Musiker selber beziehen, so gehen Mängel in der Dynamik und Farbgebung sicher auch auf das Konto der Aufnahmetechniker, die einen „toten" Klang zustande gebracht haben. In dieser Beziehung ist die Produktion noch mißglückter als die 1977 gemachte der Haydn-Quartette op. 64 (vgl. HiFi-Stereophonie 3/79). U. Sch.

**Fernando Sor (1778—1839)**

Sonaten C-dur op. 22, C-dur op. 25

Pepe Romero, Gitarre

Philips 9500 586 25 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 10 |
| Repertoirewert | 7 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 9 |
| Oberfläche | 10 |

Wie sein Rivale, der gebürtige Bologneser und spätere Wahlwiener Mauro Giuliani (1781—1829), ist der vielgereiste Katalane Fernando Sor bereits reichlich auf Schallplatten vertreten. Von seinen drei Sonaten liegt die erste, op. 15, mit Pepe Romero auf Philips 9500 295 vor, und auch die beiden „Grandes Sonates" wurden u.a. von Eric Hill, Santiago Navascués und Julian Bream eingespielt (rezensiert in HiFi-Stereophonie 11/75). Gleichwohl ist es zu begrüßen, daß diese an sich unproblematischen Kompositionen, deren klassisches Ebenmaß und edle Anmut den Reiz ausmachen, m.W. zum erstenmal auf einer Platte gekoppelt erscheinen. Ihre Interpretation, spieltechnisch makellos und klanglich sehr kultiviert, weist Pepe Romero erneut als einen der talentvollsten, unprätentiösesten und sympathischsten Gitarrenvirtuosen unserer Zeit aus. Kurzum, eine „schöne" Platte. J. D.

**Franz Berwald (1796—1868)**

Septett für Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß B-dur

**Adolphe Blanc (1828—1885)**

Septett für Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß E-dur op. 40

Camerata Luzern (Urs Brügger, Klarinette; Francesco Raselli, Horn; Riri Flieger, Fagott; Robert Zimansky, Violine; Barbere Suter, Viola; Curdin Coray, Violoncello; Paul Gössi, Kontrabaß)
(Aufnahmeleitung Nicolò Raselli; Technik Jean Braun)

Fono Armida CL 162

| | |
|---|---|
| Interpretation | 8 |
| Repertoirewert | 10 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 7 |

Eine Platte, die seit langem überfällig ist: Nachdem Berwalds Septett seit langem aus dem Katalog verschwunden ist, war es an der Zeit, diese bedauerliche Lücke wieder zu schließen. Und endlich liegt auch Blancs herrliches Septett vor. Meines Wissens handelt es sich hier um eine Premiere, denn mir ist bisher keine Aufnahme bekannt gewesen. Erfreulich auch, daß beide Werke in solch sachkundige Hände wie die der Camerata Luzern gerieten. Das Ensemble demonstriert in jeder Beziehung hochkarätiges Kammermusikspiel; allein die tonliche Brillanz aller Beteiligten macht diese Platte hörenswert. Einige etwas bemüht klingende virtuose Passagen von Viola und Violoncello im ersten Satz des Blanc-Septetts fallen da kaum ins Gewicht. Ho. Ar.

**Musique à la Cour de Versailles**

**Robert Ballard (1575—1650):** Entrées de Luth; Grand Ballet de Saint-Germain — **Sieur de Sainte-Colombe (17. Jh.):** Concerts á deux violes esgales Nr. I „Le Retrouvé", Nr. XVII „Le Prompt", Nr. XLIV „Tombeau" — **Marin Marais (1656—1728):** Suite en sol majeur pour deux violes

August Wenzinger, Hannelore Müller, Baßviola; Massimo Lonardi, Laute; Rudolf Scheidegger, Cembalo

FSM Jecklin Disco 552 22 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 8/6 |
| Repertoirewert | 7 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 8 |

Um die französische Musik des „Grand Siècle" haben sich August Wenzinger und Hannelore Müller auf leider längst gestrichenen Platten (Archiv-Produktion und Harmonia mundi) bereits hohe Verdienste erworben. Um so mehr Grund, die vorliegende zu begrüßen, die wenigstens mit der m.W. Ersteinspielung der prachtvollen zehnsätzigen G-dur-Suite aus Marais' Premier Livre de Pièces de Viole (1686/89) eine Bereicherung des Repertoires bringt. Wie sehr übrigens Marin Marais, neben Forqueray der berühmteste Gambenvirtuose seiner Zeit, vom erst in den letzten Jahren zu Plattenehren gelangten Sieur de Sainte-Colombe gelernt hat, zeigen dessen Konzerte für zwei gleichberechtigte Violen. Zwei davon (nicht weniger als siebenundsechzig sind überliefert) sind von früheren Produktionen her bekannt (HiFi-Stereophonie 8/77 und 3/78), so daß eine Programmüberschneidung besser hätte vermieden werden sollen. Da jedoch eine ganze Platte mit solchen Werken nicht jedermanns Sache sein dürfte, hat die hier angebotene geringere Auswahl zweifellos auch ihre Berechtigung, nicht zuletzt aufgrund der stilsicheren und lebendigen Darstellung, die ihnen die beiden bewährten Solisten angedeihen lassen. Nicht ganz so überzeugend — und klanglich auch etwas weniger präsent — ist die Interpretation der um Jahrzehnte älteren Lautenstücke von Ballard. Lohnend ist immerhin die Begegnung mit dem Grand Ballet aus seinem zweiten Buch von 1614, während die zwei (statt drei) Entrées aus dem ersten Buch (1611) einem Hörvergleich mit E. Müller Dombois oder K. Ragossnig nur schwerlich standhalten. J.D.

# Geistliche Musik

**Carlo Gesualdo da Venosa (ca. 1560—1613)**

Responsoria (1611)

Escolania de Montserrat, Leitung Ireneu Segarra (Produzent Andreas Holschneider; Aufnahmeleiter und Tonmeister Heinz Wildhagen)

DG Archiv 2723 062 (3 LP)

| | |
|---|---|
| Interpretation | 7 |
| Repertoirewert | 9 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 8 |

In zeitlicher Nähe zu den späten Madrigalen entstanden, weisen die Responsorien von Carlo Gesualdo ähnliche Eigentümlichkeiten der Satztechnik auf wie diese. In die dreimal neun Gesänge für die Liturgie am Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag haben Elemente Eingang gefunden, die sich mit dem kirchenmusikalischen Ideal der Zeit, dem Palestrina-Stil, schwerlich in Einklang befunden haben dürften: Ebenso gilt das für die Aufsplitterung des Satzes in kleine und kleinste Einheiten von gegensätzlichem, oft scharf kontrastierendem Charakter wie für Gesualdos Neigung, affektive und sogar subjektiv-emotionale, „ausdeutende" Momente der Musik einzuverleiben. Weniger problematisch sind in dieser Hinsicht die beiden Stücke, die den Druck von 1611 abschließen, je ein „Benedictus" und „Miserere", und die auch mit der Liturgie der drei Kartage nicht in unmittelbarem Zusammenhang stehen. Diese beiden Stücke sind ihrer Faktur nach eher „archaisch", ihr musikalisches Idiom ist weniger aufgebrochen. In ihnen spiegelt sich mehr der „offizielle" Stil der Kirchenmusik zu Beginn des 17. Jahrhunderts.

Eine angemessene Wiedergabe der Responsorien hätte zunächst einmal von der prekären satztechnischen Situation des Werkes auszugehen, sie dürfte nicht zu sehr auf den „großen Bogen", auf Linearität bedacht sein, sie müßte die permanente Tendenz zur episodischen Auflösung des Satzes einfangen. Am besten gelänge dies sicherlich bei solistischer Besetzung — auch das in Analogie zu den (ebenfalls solistisch konzipierten) Madrigalen. Fast zwangsläufig wird man bei chorischer Besetzung der sechs Stimmen Verwischungen und Kontrastmilderungen in Kauf nehmen müssen. Freilich ist wiederum geistliche Musik nie im gleichen Maße „persönlich" determiniert wie weltliche Musik des gleichen Stils. Somit enthalten Gesualdos Responsorien ein eigentlich unlösbares Problem: Sie sind offenbar liturgisch bezogen, aber keinesfalls ihrer Satzart nach für liturgische, und das heißt für diese Zeit, Ensembleaufführung (mit chorischer Besetzung) geeignet und solcherart adäquat darstellbar.

Immerhin ist es möglich, durch sorgfältige Studioproduktion wenigstens den klanglichen Aspekt der Musik (in der Hoffnung, das liturgisch-auratische Element werde sich vielleicht von selbst einstellen) zu realisieren. In dieser Hinsicht beispielhaft ist die Telefunken-Aufnahme der neun Karsamstags-Responsorien mit den Prager Madrigalisten; sie ist derzeit (laut neuestem „Bielefelder") leider nicht erhältlich.

Umgekehrt muß eine Aufführung (oder Aufnahme), die von der Vorstellung und der Praxis liturgischen Gesanges bestimmt ist, wichtige Aspekte der Komposition verfehlen. Deswegen auch ist die Darstellung der Escolania Montserrat, genaugenommen, unangemessen. In ihr ist von den subjektiven, affektiven oder auch nur abbildenden Zügen der Musik Gesualdos nicht sonderlich viel wahrzunehmen. Unter Ireneu Segarras Leitung laufen die Responsorien ab wie jede beliebige liturgische Gebrauchsmusik auch: (mit Einschränkungen) schön, auch wohl „stimmungsvoll" gesungen, aber kaum jemals durch emotionale oder schlicht satztechnische Komplikationen angefochten. Mir ist diese Aufnahme einfach zu brav, zu naiv-oberflächlich, sie enthält mir zu viel Kirchenmusiktradition des Klosters Montserrat und zu wenig Gesualdo.

Die Bewertung der interpretatorischen Leistung soll daher ausschließlich auf die chorischen Qualitäten der Escolania bezogen werden, eine Note für Angemessenheit der Interpretation müßte wesentlich niedriger liegen. Gleiches gilt in der Sparte „Repertoirewert": Hier war zu honorieren, daß nun wenigstens eine komplette Aufnahme der Responsorien vorliegt, wenngleich sie kaum als ideal bezeichnet werden kann. pk

**Claudio Monteverdi (1567—1643)**

Sacrae Cantiunculae

**Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525—1594)**

Magnificat quarti toni cum quatuor vocibus paribus

Mädchenchor von Györ, Leitung Miklós Szabó (Produzent István Juhász; Toningenieur Ferenc Dobó)

Hungaroton SLPX 11 937 (Disco-Center) 22 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 2 |
| Repertoirewert | 0 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 6 |
| Oberfläche | 7 |

Eines der Hauptprinzipien erfolgreicher Chorleiterarbeit ist, den Chor zwar zu fordern, auch gezielt zu überfordern, niemals aber mit Kompositionen an die Öffentlichkeit zu treten, die der Chor und/oder sein Leiter stimmlich bzw. gestalterisch nicht bewältigen. Bei der vorliegenden Aufnahme wird man also allenfalls die Tollkühnheit bewundern können, mit der sich der Mädchenchor Györ und sein Leiter in interpretatorische Experimente stürzten, das Ergebnis aber wird man lediglich wegen seiner Naivität rührend finden können. Da der Ausbildungsstand des Chores Werken von Monteverdi und Palestrina keinesfalls adäquat ist, versuche man es doch besser vielleicht mit einfachen und auch interpretatorisch problemlosen Volksliedsätzen. Mittelmäßige Klangqualität, mit Abstrichen akzeptable Pressung. pk

**Claudio Monteverdi (1567—1643)**

Laetatus sum; Nisi Dominus; Laudate pueri Dominum; Laetaniae della Beata Vergine; Currite populi; O beatae viae; Aus „Selva morale e spirituale": Gloria; Salve Regina; Laudate Dominum omnes gentes; Confitebor; Magnificat

Wally Staempfli, Yvonne Perrin, Sopran; Magali Schwartz, Alt; Olivier Dufour, Tenor; Philippe Huttenlocher, Bariton; François Loup, Baß; Ensemble vocal et instrumental de Lausanne, Dirigent Michel Corboz
(Toningenieur Guy Laporte)

RCA Erato ZL 30 694 EK 39 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 7 |
| Repertoirewert | 6 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 7 |
| Oberfläche | 6 |

Die seit der Erstveröffentlichung dieser Produktion vergangenen zehn Jahre waren für die neuere Interpretationsgeschichte des Monteverdischen Werkes höchst bedeutsam. Ausgehend von den Aufnahmen des Wiener Concentus musicus hat sich die Hörerwartung ganz entscheidend gewandelt. Infolgedessen wird man vom heutigen Stand aus die ehedem höchst verdienstvolle interpretatorische Tat Michel Corboz' allenfalls noch als Dokument des Übergangs werten können: Dirigent und Musiker gingen damals an die Grenzen des mit herkömmlichem Instrumentarium und tradierter Ästhetik Erreichbaren, manches Detail klingt bereits wie eine Vorwegnahme späterer originalklanglicher Aufführungspraxis. Insgesamt jedoch haftet heute den (in diesem Fall nach zehn Jahren bereits spürbar patinierten) Aufnahmen allzu sehr der Beigeschmack des Veralteten an. Wiewohl die Aufführung selbst eine bessere Bewertung verdient hätte, kann sie ihrer interpretationsgeschichtlichen Stellung wegen doch höchstens als von mittlerer Bedeutung fürs Repertoire eingestuft werden. pk

**Antonio Vivaldi (1678—1741)**

Gloria; Stabat mater; Motette „O qui coeli terraque serenitas"

Friederike Sailer, Sopran; Margarethe Bence, Alt; Pro Musica Chor und Orchester Stuttgart, Leitung Marcel Couraud

Christophorus SCGLX 73 899 22 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 6 |
| Repertoirewert | 3 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 6 |
| Oberfläche | 7 |

Richtete sich die Bewertung interpretatorischer Angemessenheit von Vivaldi-Aufnahmen allein nach dem in sie eingebrachten Potential von Engagement, von stimmlicher und instrumentaler Redekraft, so hätte die vorliegende Einspielung gewiß bessere Beurteilungen verdient als die oben mitgeteilten. Nun beginnt sich aber — langsam zwar, doch merklich — immer mehr das Bewußtsein von der eigentümlichen Zeit- und Farbstruktur dieser Musik durchzusetzen und damit die Erkenntnis, daß symphonischflächiges Musizieren der Kompositionstechnik Vivaldis nicht gerecht zu werden vermag. Solistinnen, Dirigent und Orchester folgen hier einmütig den gewohnten Bahnen und musizieren forsch drauflos, lassen wohl auch ahnbar werden, daß etwa die Solomotette „O qui coeli terraque serenitas" ein ungemein frisches Stück Musik ist, würdig, ins Repertoire nicht nur der Barockspezialisten unter den Sängern aufgenommen zu werden. Ähnliches gilt auch für das „Stabat mater". Eine wirklich kompetente Aufnahme dieser beiden Stücke steht aber noch aus — sie könnte doch auch mit den hier beteiligten Solistinnen erfolgen, doch müßten bei beiden unbedingt Überlegungen zur eben nicht primär gesanglich-virtuosen, sondern gestisch-figurativen Struktur der Musik vorangehen. Fände sich auch der Dirigent zu gleichen Reflexionen bereit, so sähe der Rezensent einer (besser gepreßten) Zweiteinspielung freudig entgegen. pk

**Georg Friedrich Händel (1685—1759)**

Israel in Egypt

Jean Knibbs, Marilyn Troth, Daryl Greene, Elisabeth Priday, Sopran; Christopher Royall, Ashley Stafford, Brian Gordon, Julian Clarkson, Alt; Paul Elliott, William Kendall, Tenor; Stephen Varcoe, Charles Stewart, Baß; Marilyn Samson, Violoncello; Malcolm Hicks, Orgel; Alastair Ross, Cembalo; Monteverdi Choir, Monteverdi Orchestra, Dirigent John Eliot Gardiner
(Tonmeister Pierre Lavoix)

RCA Erato ZL 30 699 EK (2 LP) 39 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 7 |
| Repertoirewert | 6 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 6 |
| Oberfläche | 9 |

„Israel in Ägypten", zu Händels Lebzeiten mehrmals, aber ohne großen Erfolg aufgeführt, fand erst seit wenigen Jahrzehnten allgemeine Anerkennung und zählt heute neben dem „Messias" zu den populärsten Oratorien des Meisters. Grund dafür ist zweifellos der ungewöhnliche Charakter des Werkes, dem wirksame dramatische Kontraste, kühne Harmonien und vor allem der überwiegende Anteil des Chors ungeheure Monumentalität verleihen. Daß diese Monumentalität allerdings eine Gefahr in sich birgt und manchen Dirigenten zu überdimensionaler Besetzung verleitet, zeigen die meisten der früheren acht Einspielungen nur zu deutlich. Um so mehr erfreute die in HiFi-Stereophonie 10/78 rezensierte Version unter Simon Preston, bewies sie doch, daß es keines gigantischen Chor- und Orchesterapparats, sondern nur eines mittelgroßen, aber klug disponierten und mit Leib und Seele engagierten Ensembles bedarf, um Händels Intentionen glaubhaft und überzeugend zu verwirklichen. Angesichts dieser Konkurrenz hat es John Eliot Gardiner von vornherein nicht leicht. Über den zahlenmäßigen Umfang der von ihm eingesetzten Mittel fehlt jede Angabe, aber es dürfte kaum einem Zweifel unterliegen, daß sie um einiges stärker sind als bei Preston. Daraus ergibt sich fast von selbst, daß der Monteverdi-Chor bei aller Virtuosität — und wohl auch aufgrund durchweg schnellerer Tempowahl — es nur schwer-

lich mit der Beweglichkeit, Flexibilität und Transparenz des Oxforder-Christ-Church-Cathedral-Chors aufnehmen kann. An der effektvollen Ausarbeitung plastischer Schilderungen, zumal im kontrastreichen ersten Teil, ist gewiß manches Detail zu bewundern. Häufig jedoch werden gerade diese Kontraste so drastisch, ja knallig hervorgehoben, daß sie zwangsläufig übertrieben erscheinen. Nicht recht einzusehen ist auch, weshalb für die nur vier Arien und drei Duette, die die Partitur enthält, so viele Solisten herangezogen wurden, von denen im übrigen nur zwei (Julian Clarkson und William Kendall) einen wirklich nachhaltigen Eindruck hinterlassen. Mehr noch als in diesen Punkten bleibt die neue Produktion jedoch in akustischer Hinsicht weit hinter der Decca-Aufnahme zurück. Chor und Orchester sind in der Klangrelation ungenügend integriert und gegeneinander ausgewogen, der stärkere Nachhall der Kirche, wo die Aufzeichnung stattfand, verwischt die Konturen fast durchgehend, und wäre der Text nicht im Beiheft abgedruckt, so bliebe er größtenteils völlig unverständlich. Davon ausgehend, daß Händel bei der Uraufführung am 4. April 1739 dem Werk die zwei Jahre zuvor komponierte Trauerode für Queen Caroline (mit verändertem Text) voranstellte, wählte Gardiner einen kurzen Satz daraus als Einleitung.

J. D.

**Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776—1822)**

Miserere b-moll

Krisztina Leki, Hildegard Laurich, Sopran; Gwendolyn Killebrew, Alt; Aldo Baldin, Tenor; Nikolaus Hillebrand, Baß; Kölner Rundfunkchor; Kölner Rundfunk-Symphonieorchester, Dirigent Roland Bader

Schwann AMS 3525 — 22 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 9 |
| Repertoirewert | 10 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 7 |
| Oberfläche | 6 |

Das Schicksal eines Multitalents wie E. T. A. Hoffmanns ist es wohl, daß es im Zeitalter zunehmender Spezialisierung in keinem der von ihm beherrschten Bereiche so recht ernst genommen wird. Noch hundert Jahre nach der Uraufführung seiner als Meisterwerk erkannten Oper „Undine" — eines Urbilds deutscher romantischer Oper viel stärker noch als Webers „Freischütz", von Weber selbst als Vorbild eines in sich abgeschlossenen Kunstwerks empfunden — hatte Hans Pfitzner, der Herausgeber einiger von Hoffmanns Werken, zu klagen über eine noch immer ausstehende Wiederaufführung dieser Oper. Er könnte noch heute weiterklagen.
Daß Hoffmanns jetzt in einer WDR-Aufnahme vorgelegtes „Miserere" (entstanden um 1809 in seiner Bamberger Kapellmeisterzeit) so lange ungenutzt in den Archiven schlummerte, läßt sich nur erklären mit dem hartnäckigen Vorurteil vom dilettierenden Komponisten Hoffmann, der zwar Interessantes über Beethovens Fünfte und den opernreformierenden Ritter Gluck zu schreiben gewußt habe und als Kuriosum der Berliner Szene nach den Befreiungskriegen ein dankbares Opernsujet habe abgeben können, aber dessen theoretische Ansprüche man lieber nicht an der musikalischen Praxis prüfen wolle.
Dabei wäre es reizvoll, gerade umgekehrt seine theoretischen Erörterungen etwa über „Alte und neue Kirchenmusik" — veröffentlicht 1814 in der damals hochangesehenen Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung — als Ausfluß vorheriger praktischer Beschäftigung mit diesem Bereich musikalischen Schaffens zu lesen, die Querverbindungen zu ziehen zwischen dem „Heiligen" der Kirchenmusik und dessen säkularisierter Form im Geheimnisvollen romantischen Erlebens. Musik erscheint da nämlich, wie Hoffmann es einmal formuliert, als „Nachhall aus der geheimnisvollen Tiefe" einer wieder erträumten „Urzeit", als die „herrliche Sage von der Sphärenmusik", die von den himmlischen Höhen in die unirdischen Tiefen von Undinens geisterhaftem Seelenreich abgewandert ist, in das sie den Ritter Huldbrand eintauchen läßt.
Gerade an Textstellen des „Miserere", in denen die Schwelle überschritten wird vom Jetzt zum Früher, das ein Später sein soll — gerade da gewinnt Hoffmanns Musik besondere Tiefe und dämonische Kraft. Man denke an das „Averte faciem tuam" des Chors. Überhaupt sind ja die Chöre, in denen das „Verschmelzen" von Raum und Zeit, symbolisiert im Kirchenraum als dem „großen, weithallenden Gebäude", am schönsten sich erfüllt, das Eindrucksvollste dieser Musik, auch das Eigenständigste, während in den solistischen Partien Hoffmann auch stilistisch zu sehr an den Rockschößen seines Vornamenspatrons Mozart haften bleibt.
Kirchenmusik im konfessionell strengen Sinn ist das in der Tat nicht mehr. Kirche ist hier der Ort, an dem Seele noch am ungestörtesten das Einswerden mit sich erleben kann. Auf alle Drücker verzichtet diese Aufnahme denn auch konsequent im Ausdruck, in der Wahl der Tempi. Etwas zu flach aber scheint mir die Akustik. Und die Plattenpressung ist — zumindest was das Rezensionsexemplar anbelangt — nicht frei von Verzerrungen.

gfk

**Chormusik aus St. Lorenz zu Nürnberg**

**Palestrina:** Sicut cervus desiderat — **Lechner:** Resurrexit — **Schütz:** Es ist erschienen — **J. S. Bach:** Fürchte dich nicht BWV 228 — **Distler:** Wie der Hirsch schreiet — **Kraft:** Man singet mit Freuden — **Reda:** Ich hebe meine Augen auf — **Bruckner:** Os iusti — **Mendelssohn Bartholdy:** Richte mich, Gott; Denn er hat seinen Engeln befohlen

Bachchor St. Lorenz Nürnberg, Leitung Hermann Harrassowitz

Fono FSM 53 130 — 22 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 5 |
| Repertoirewert | 2 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 6 |
| Oberfläche | 9 |

Eine Art von Chorporträt, mehr für den Eigengebrauch bestimmt als für das Repertoire. Man wählte als Aufnahmeraum die Kirche St. Egidien zu Nürnberg und bezog aus ihr recht viel klangstützenden Hall, den der Chor zumindest in den vielstimmigen Stücken nötig hat, denn bei Doppelchörigkeit und Stimmteilungen ist es mit der Substanz der echt Einzelstimmen nicht mehr allzu weit her, obwohl eine Chorstärke von fünfundsechzig Sängerinnen und Sängern angegeben wird. Vor allem die Männerstimmen bleiben an Klangprofil einiges schuldig. Der Chorklang neigt dann zu jener für Laienensembles mittler Qualität charakteristischen Flachheit, die auch der Hall nicht zu übertünchen vermag. Die Bach-Motette klingt recht dürftig, die Cnetus-firmus-Fuge ist keineswegs genügend durchgezeichnet, der Hall tut zur Verunklarung des polyphonen Geflechts das seine hinzu. Das gilt auch für die Schütz-Motette. Die neueren deutschen Sätze geraten besser, sind allerdings auch anspruchsloser. Ein Stück wie der Satz von Walter Kraft geht über simple protestantische Gebrauchsmusik kaum hinaus. Bruckners „Os iusti" wird, wie zumeist, „fromm" verschleppt, was den kontrapunktischen Mittelteil recht langsielig macht. Relativ am besten gelingt Mendelssohns homphone Motette „Richte mich, Gott", wohingegen das „Elias"-Doppelquartett in dieser steifen Chorzelebration zur süßen Nazarenerei verkommt.

A. B.

**Lechu Neranena — Kommt, lasset uns dem Ewigen jubeln**

Gebete und Gesänge aus Synagoge und Haus

Zvi Sofer und der Synagogalchor Berlin; Gloria Seipelt, Alt; Leitung und Orgel Harry Foß

Fono FSM 53 539 AUL — 22 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 7 |
| Repertoirewert | ? |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 9 |

Die im 19. Jahrhundert von Louis Lewandowski gegründete Tradition der Orgelsynagogen, die von Berlin ausging — übrigens eine typische Blüte des jüdischen Liberalismus jener Zeit —, hat heute nur noch in Berlin überlebt. Die Westberliner Synagoge ist die einzige im deutschsprachigen Raum, in der die Gottesdienste mit gemischtem Chor und Orgelbegleitung gefeiert werden. Die vorliegende Platte bietet somit keine charakteristische Synagogalmusik, sondern hält einen Sonderfall akustisch fest. Über ihren Repertoirewert etwas auszusagen, ist demgemäß kaum möglich. Es wäre durchaus denkbar, daß der orthodoxe Jude diese Musik ablehnt.
Die dreizehn hebräischen Gesänge lassen sich in zwei Gruppen zusammenfassen. Bei der ersten handelt es sich um Kompositionen Louis Lewandowskis (1821—1894), eines königlich preußischen Musikdirektors, der Kantor an der Berliner Synagoge war. Seine Vertonungen der alten Texte lehnen sich eng an Mendelssohn an: liedhafte Homophonie, schulmäßige Fugeto-Ansätze, ja sogar romantisches Rezitativ im Stile etwa des „Elias". „Jüdisch" sind daran lediglich die Texte. Der zweiten Gruppe liegen überlieferte Melodien meist chassidischer Herkunft zugrunde, zu denen der derzeitige Leiter des Synagogalchores, Harry Foß, die mehrstimmigen Sätze schrieb. Letztere sind zum Teil geschickt gemacht, zum anderen Teil recht sentimental. Das gilt vor allem für die Verwendung von Brummstimmen parallel zur Orgelbegleitung, mit denen die Solis von Zvi Sofer garniert werden.
Während die Altistin Gloria Seipelt über einen tragfähigen Mezzosopran verfügt, will der Gesang von Kantor Zwi Sofer wohl kaum an den herkömmlichen Kriterien der Kunstmusik gemessen werden. Das macht die Sache freilich noch zwiespältiger: Seine offenbar von jüdisch-liturgischen Singtraditionen geprägte Singweise befindet sich in Querstand zu der Allerweltsromantik des alternierenden oder begleitenden Chores der über recht substanzvolle Stimmen verfügt.

A. B.

**Motetten**

**Heinrich Kaminski**: Psalm 130 — **Zoltán Kodály**: Jesus und die Krämer — **Ernst Pepping**: Jesus und Nikodemus — **Helmut Duffe**: Christus factus est — **Anton Bruckner**: Locus iste; Christus factus est; Os iusti

Windsbacher Knabenchor, Leitung Karl-Friedrich Beringer

Rondeau W 050 379

| | |
|---|---|
| Interpretation | 5 |
| Repertoirewert | 2 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 9 |
| Oberfläche | 7 |

Um den Windsbacher Knabenchor war es in den letzten Jahren ein wenig stiller geworden, zumindest was seine Präsenz auf dem Diskus angeht. Das hatte möglicherweise seine Ursache im Wechsel der Chorleitung: Der Gründer und langjährige Leiter Hans Thamm übergab 1978 das Dirigat an den jungen Karl-Friedrich Beringer. Daß dieser das Erbe Thamms „mit neuem Schwung" fortführe, wie im Kommentartext zu lesen, ist dieser Platte leider nicht zu entnehmen.
Beringer ist sicherlich ein ausgezeichneter Chorerzieher und Stimmpädagoge. Die singtechnische Seite dieser Aufnahmen ist vorbildlich. Der Chor klingt ungemein homogen, die Intonation ist sauber, das kernige Timbre der Knabenstimmen verbindet sich mit hoher Klangkultur, das Sprachliche ist gepflegt, kurz, der Chor präsentiert sich in Hochform und hat dazu nicht einmal den üblichen Hall nötig. Er kann sich leisten, direkt, präsent und trocken ins Bild zu kommen.
Leider jedoch entspricht die musikalisch-gestalterische Seite der Wiedergaben nicht der chortechnischen. Beringer neigt zu einer manierierten Detailaffektation, die das Abhören der Platte schließlich zu einer Geduldsprobe macht. Die Grundtempi werden durch zahllose unmotivierte Modifikationen völlig aufgeweicht, ein Piano oder gar Pianissimo ist grundsätzlich mit auszelebrierten Ritardandi gekoppelt, die Zeitmaße sind vielfach verschleppt, selbstherrliche Generalpausen reißen die Stücke formal auseinander. Bruckners Gradualien werden meist zu langsam gesungen, das ist man schon gewöhnt. Aber derart kaugummiartig auseinandergezogen, wie sie Beringer präsentiert, habe ich sie noch nie gehört. Das „Christus factus est" nimmt schier kein Ende und fällt dabei hoffnungslos auseinander. Aber auch die übrigen Stücke — der Pepping ist ohnehin recht schwach — gewinnen keineswegs durch diese jeden Fluß vermissen lassende Detailbosselei.
Der Chor ist ausgezeichnet wie eh und je. Aber der junge Leiter wird noch lernen müssen, ihn in den Dienst der Musik zu stellen, anstatt ihn wie ein dressiertes Pferdchen dynamische und agogische Kunststücke machen zu lassen, die alles andere als kurzweilig sind.

A. B.

# Vokalmusik

**Richard Strauss (1825—1899)**

Orchesterlieder: Heimliche Aufforderung; Und morgen wird die Sonne wieder scheinen; Nicht im Schlefe heb' ich das geträumt; Ach weh mir unglückheftem Mann; Weite Wiesen im Dämmergrau; Wie sollten wir geheim sie halten; Ich trage meine Minne; Vier adlige Rosse; Der Wald beginnt zu rauschen; Im Frühlingsschatten fand ich sie; Du meines Herzens Krönelein; Steil' auf den Tisch die duftenden Reseden; Mach auf, mach auf, doch leise, mein Kind; Ja, du weißt es, teure Seele

René Kollo, Tenor; Rundfunkorchester des Hessischen Rundfunks, Dirigent Christian Stalling (Aufnahmeleiter Peter Backhaus)

Ariola Eurodisc 200 591-366

| | |
|---|---|
| Interpretation | 3 |
| Repertoirewert | 1 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 5 |
| Oberfläche | 9 |

In seinem Einführungstext bringt Karl Schumann das Kunststück fertig, durch geschickte Deskription der Musik zu verbergen, daß viele Strauss-Lieder, zumal in orchestrierter Form, bestenfalls Meistermachwerke sind — Rokoko mit pathetischem Zuckerguß, Anakreontik mit bürgerlicher Schlüpfrigkeit (Ständchen), Gefühl mit sentimentaler Soße. Das teilweise unerträgliche Sentiment — etwa im Vorspiel von „Und morgen wird die Sonne wieder scheinen" — kann nur durch höchstes sängerisches Raffinement konterkariert werden, ein Kunststück, das zuletzt Elisabeth Schwarzkopf gelungen ist. René Kollo trägt die Lieder leider in einem eher salbungsvollen Gefühiston vor, hat dazu, wie in etlichen anderen Aufnahmen der letzten Zeit, beträchtliche Mühe mit der oft extrem hohen Lage (hier seien zum Vergleich die historischen Aufnahmen von Peter Anders empfohlen) und bringt dadurch nichts zuwege eis eine Sammlung schlecht gesungener Edelschnulzen — eine Qual für empfindsame Hörer. Mäßige, verhangene Klangtechnik, gute Fertigung. J. K.

**Alban Berg (1885—1935)**

Sieben frühe Lieder

**Leif Segerstam (geb. 1944)**

Six Songs of Experience (1971)

Teru Valjakka, Sopran; Symphonieorchester des Österreichischen Rundfunks, Dirigent: Adam Fischer (a), Leif Segerstam (b)
(Produzenten Hans Moralt, Harald Steger; Aufnehmetechnik Alfred Zavrel, Irmgard Fuchs, Therese Eibner)

BIS LP-83 (Disco-Center) 22 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 8 |
| Repertoirewert | 9/5 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 7 |
| Oberfläche | 10 |

Der finnische All-round-Musiker Segerstam — Geiger, Pianist, Komponist und Dirigent in einer Person — ist bereits auf nicht weniger els sieben BIS-Platten vertreten, die, sofern zur Rezension eingereicht, keine überwältigenden Eindrücke hinterlassen heben. Das gilt weitgehend auch für seinen Liederzyklus nach englischen Gedichten von William Blake und Wystan Hugh Auden. Er selbst bezeichnet das Werk als Schritt auf dem Wege zur utopischen Idee eines „organischen Musikkaleidoskops", wobei Improvisation als wichtiges Element vorausgesetzt und davon ausgegangen wird, daß eine Gruppe von Orchestermusikern imstande sein soll, ohne Dirigent zusammenzuspielen — was ihn indes nicht hinderte, unbekümmert um den Widerspruch doch selbst zu dirigieren.

Vom Repertoire her ein weit größerer Gewinn sind Bergs 1905 bis 1908 komponierte, aber erst 1928 veröffentlichte „Sieben frühe Lieder". Bisher lagen sie euf Platten nur in der Klavierfassung vor, u. e. in einer Aufnahme mit der ungarischen Soprenistin Erika Sziklay, die trotz unleugbarer Meriten nicht restlos befriedigte (siehe HiFi-Stereophonie 5/77).
Die Version mit Orchester wirkt nicht nur klanglich farbenreicher, sondern ist auch dank der stimmlich wie interpretativ überlegenen Darstellung durch Taru Valjakka (von der eine weitere Platte in HiFi-Stereophonie 9/79 sehr positiv beurteilt wurde) deutlich im Vorteil. Beide Aufzeichnungen, Konzertmitschnitte aus den Jahren 1976 und 1977, weisen leicht unterschiedliche Präsenz euf, sind jedoch insgesamt von guter Qualität. Die Originaltexte wurden dankenswerterweise ebgedruckt. J. D.

**Englische Renaissance-Musik**

a) **Tudor Anthems**

**William Byrd (1542/3—1623):** Haec dies; This day Christ was born. — **Orlando Gibbons (1583—1625):** O Lord, in Thy wrath rebuke me not; Hosanna to the son of David — **Richard Dering (gest. 1630):** Factum est silentium — **Thomas Weelkes (gest. 1623):** When David heard; Hosanna to the son of David — **Richard Farrant (gest. 1581)** oder **John Hilton tha Elder (gest. 1608):** Lord, for Thy tender mercy's sake — **Thomas Tomkins (1572—1656):** When David heard — **Petar Philips (ca. 1565—ca. 1635):** Ascendit Deus — **Robert Parsons (†1570):** Ave Maria — **Thomas Tallis (ca. 1505—1585):** Salvator mundi — **William Mundy (ca. 1530—1591):** O Lord, the maker of all thing

The Choir of Christ Church Cathedrel Oxford, Leitung Simon Preston
(Produzent Mark Brown; Aufnahmeleiter Antony Howell)

Oxford University Press OUP 153

b) **English Madrigale**

38 Madrigale eus „The Oxford Book of English Madrigals" von Thomas Weelkes, William Byrd, John Bennet, Thomas Morley, Thomas Vautor, Michael East, Thomas Tomkins, Thomas Bateson, John Wilbye, Michael Cavendish, John Ward, Orlando Gibbons, Thomas Greaves, John Farmer, Giles Farnaby und George Kirbye

Pro Cantione Antiqua, Leitung Philip Ledger
(Produzent Mark Brown; Aufnahmeleiter Antony Howell)

Oxford University Press OUP 151/2 (2 LP)

c) **Hausmusik dar englischen Renaissanca**

**William Byrd (1543—1623):** Ah silly soul; When I was otherwise; All as a sea; O dear life — **Alfonso Ferrabosco (1575—1628):** Fantasia F-dur — **Thomas Leetherland (16. Jh.):** Fantesie F-dur — **Orlando Gibbone (1583—1625):** In nomine — **Nathaniel Giles (um 1583—1633):** Cease now vain thoughts — **John Coperario (1575?—1626):** Fantasia F-dur — **John Jenkins (1592—1678):** Fantasia d-moll — **Anonym:** O death rock me asleep — **John Dowland (1562—1626?):** John Langton's Pavan; The Earl of Essex Galliard — **Henry Purcell (1659—1695):** Fantasia d-moll; Fantasia G-dur; In nomine

James Bowman, Kontratenor; English Consort of Viols

Fono FSM 53 019 22 DM

| | a) | b) | c) |
|---|---|---|---|
| Interpretation | 7/8 | 9 | 6 |
| Repertoirewert | 6 | 5 | 5 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 | 8 | 7 |
| Oberfläche | 5 | 7 | 8 |

Durch vorangegangene Veröffentlichungen aus dem gleichen Repertoire bereits angemessen im Katalog repräsentiert, ergeben sich aufgrund dieser drei Produktionen nur teilweise neue Eindrücke und Erkenntnisse über die geistliche und weltliche Vokal- und Instrumentalmusik der englischen Reneissence (wobei mit Sicherheit Henry Purcells Arbeiten bereits dem Barock zuzuordnen sind — sie bezeugen aber ebensogut Purcells engen Bezug auf die Satztraditionen der Reneissance wie seinen offenen, experimentellen Geist). In erster Linie ist daher die Darstellung der Kompositionen von Interesse und hier besonders der Vergleich von Pro Cantione Antique mit den in letzter Zeit zu beträchtlichem Ansehen gelengten King's Singers. Im voraus: ich bevorzuge den Wiedergabestil von Pro Cantione Antiqua. Er ist im ganzen robuster als derjenige der King's Singers, weniger euf Manierismen der Klanggestaltung und Dynemik engelegt, weniger „raffiniert", dafür mehr auf den Zusammenheng von Text, Atemführung und musikalischer Gliederung in eben nicht verschmelzende, sondern bewußt voneinander separierte (und daher euch bei der Wiedergabe zu trennende) Figuren bedecht.
Gegen solchen bei eller Ernsthaftigkeit und gelegentlichen Schroffheit der Wiedergebe doch höchst artifiziellen Ensembiegesang enttäuscht (gerade im direkten akustischen Kontrest) der Chor der Christ Church Cathedral zunächst. Hier sind doch allzu große klangliche Differenzen zwischen (Kneben-) Oberstimmen und (Männer-)Unterstimmen vorhenden; in manchen Stücken (Byrds „Heec dies") erdrücken die tiefen Partien geradezu den Oberstimmenkomplex. Freilich finden sich euch wieder Arbeiten, vornehmlich solche von homophoner Satzstruktur, bei denen sich wie von selbst ein (ellerdings etwas spröder) chorischer Gesamtklang einstellt (Peter Philips' „Ascendit Deus"), immer jedoch beeinträchtigt durch zu große Indirektheit des Klangbildes und zu viel Hall.
In dieser Hinsicht untadelig geraten ist der Fono-Querschnitt durch das Repertoire der englischen Kammermusik des 16. und 17. Jahrhunderts. Allerdings erweist sich hier die klangliche Direktheit als nicht sonderlich zuträglich für den Kontratenor James Bowman. Er entledigt sich seiner solistischen Aufgaben nicht immer unangefochten, mit gelegentlich rauhen, fast abbröckelnden Phrasenenden und nicht immer makelloser Intonation. Ähnliche Einwände betreffen auch das English Consort of Viols. Vor allem stört die Neigung des Ensembles, mit möglichst wenig Gliederung Satzteile und genze Sätze klanglich und artikulatorisch zu vereinheitlichen. Ist das etwa als Versuch zu verstehen, einen „authentischen" Eindruck vom häuslichen, durch keine Vorahnung heutigen Spezialistentums vorbelasteten Musizieren in der englischen Renaissance zu vermitteln? pk

**Sacred and Profane Music from the Baroqua**

**Georg Philipp Telemann (1681—1767):** Kleine Kantate von Wald und Au; Ew'ge Quelle, milder Strom — **Henry Purcell (1659—1695):** If music be the food of love; 'Tis nature's voice; How long, greet God; The earth trembled — **Georg Friedrich Händel (1685—1759):** Dolce pur d'amor l'affanno; Alleluja; Amen

Rolf Leanderson, Bariton; Hans Fegius, Orgel; Gunilla von Behr, Flöte
(Produzent Robert von Bahr)

BIS LP-127 (Disco-Center) 22 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 8 |
| Repertoirewert | 9 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 10 |
| Oberfläche | 9 |

Vergleichsweise häufig het es die kleine schwedische Plattenfirma BIS verstenden, Repertoirelücken mit beachtlichen bis qualitativ sehr hochstehenden Interpreten zu füllen. So euch bei vorliegender Platte, die ausschließlich Ketelognovitäten bringt und außerdem mit Interpreten bekannt macht, die den Vergleich mit auswärtigen Kollegen keinesfalls zu scheuen breuchen. Im Gegenteil: Sowohl der Bariton Rolf Leenderson els euch die Flötistin Gunilla von Bahr sind sehr ernst zu nehmende Vertreter ihres jeweiligen Feches, in beiden Fällen ist eher verwunderlich, daß noch keine über Skandinavien hinausreichende Kerriere zustende gekommen ist — gerechtfertigt wäre sie bei beiden Künstlern. Auch der (hier neturgemäß weniger solistisch in Erscheinung tretende) Organist Hans Fagius scheint — nech der Art seines stilsicheren und einfallsreichen Generelbeßspiels zu urteilen — wenigstens els Begleiter durchaus eigenständig.
Eine erfreuliche Produktion, bei der zudem Klang- und Preßqualität auf dem mittlerweile schon bekannt hohen BIS-Niveau sich befinden. pk

**Joseph Haydn (1732—1809)**

Armida (Gesamtaufnahme)

Jessye Norman (Armida), Claes H. Ahnsjö (Rinaldo), Norma Burrowes (Zelmira), Samuel Ramey (Idreno), Robin Leggate (Ubaldo), Anthony Rolfe Johnson (Clotarco); Orchestre de Chambre de Lausanne, Dirigent Antal Dorati

Philips 6769 021

| | |
|---|---|
| Interpretation | 9 |
| Repertoirewert | 10 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 9 |
| Oberfläche | 9 |

Interpretatorisch ist diese „Armida" ein Höhepunkt der Haydn-Opernserie. Es handelt sich um Haydns letzte für Eszterháza geschriebene Oper; sie wurde 1784 uraufgeführt und muß recht erfolgreich gewesen sein; auch außerhalb der Residenz gab es zahlreiche Aufführungen. Nach bald zweihundertjährigem Schlaf wurde das Werk konzertant 1968 wiederentdeckt vom Westdeutschen Rundfunk Köln; eine szenische Aufführung in Bern schloß sich im gleichen Jahre an. Ins Opernrepertoire dürfte das Stück ebensowenig eingehen wie die anderen Haydn-Bühnenwerke. Das liegt am Stoff und seiner dramaturgisch nicht allzu glücklichen Verarbeitung. Bei Haydns „Armida" gibt es nicht einmal einen Librettistennamen — zu vermuten ist, daß das Textbuch aus verschiedenen Quellen kompiliert wurde (eventuell von Nunziato Porta). Das Sujet war der Opernbühne sehr geläufig; neben unzähligen kleineren Meistern hatten auch Lully, Manfredini, Salieri, Gluck und Cherubini Opern über diese Kreuzfahrerlegende geschrieben. Für Haydn bedeutete „Armida" eine Rückkehr zur Opera seria und damit ein Verlassen der für Eszterháza so bezeichnenden Semiseria-Tradition. Der Verzicht aufs „komische" Element (es hatte sowieso eher für dramaturgische Verwirrung als für einen überzeugend originären Operntypus bei Haydn gesorgt) geriet aber der „Armida" nicht zum Nachteil. Denn Haydn fiel nicht in eine zopfige Musiksprache zurück, sondern fruktifizierte hier weiter seine Kunst der „begleiteten" Rezitative, die vor allem die dramatische Funktion des Orchesters bekräftigen. Als Tribut an die Seria wurden die Ensembles hier allerdings auf die drei Finali beschränkt, wobei das letzte musikalisch recht konventionell geraten ist, während die beiden ersten (ein Duett Armida—Rinaldo bzw. ein Terzett Armida—Rinaldo—Ubaldo) zu den besten Haydnschen Opernszenen zu rechnen sind. Originell ist auch der Heranzug eines Bläsersextetts für die Kreuzfahrer-Märsche.
Mit der Handlung der Oper kann man sich heute wohl nur schwerlich noch befreunden. Sie entwickelt umständlich den Seelenkampf des fränkischen Ritters Rinaldo, der von der heidnischen Zauberin Armida in Liebesbanden gefesselt wird, sich aber schließlich doch von seinem Mitkämpen Ubaldo wieder zur Ritterpflicht zurückordern läßt. Neben diesen drei Hauptfiguren gibt es noch den grimmigen Sarazenenkönig Idreno, die lyrischer gezeichnete Heidin Zelmira und den Ritter Clotarco. Der Beginn des dritten Aktes (Zauberwald mit einem mächtigen Myrtenbaum) vermittelt dem Epos noch das gehörige phantastische Kolorit. Insbesondere Rinaldo und Armida sind musikalisch facettenreich und mit psychologischem Feingefühl charakterisiert. Die „Zauberin" wird nicht eigentlich dämonisiert; Haydn mißt ihr weniger gleißende Koloraturen als ausdrucksvolle Linien zu. Für Jessye Norman ist das eine sehr dankbare Partie. Dank ihrer Gestaltungskraft wird diese Armida zur bisher interessantesten Frauenfigur der Haydn-Opernserie. Das metallischmarkante Timbre trifft genau den Typus einer erotisch enflammierenden Gegenspielerin zu Rinaldos angefochtener abendländischer Rittermentalität. Claes H. Ahnsjö singt den Rinaldo mit sehr schlankem, aber in seiner zeichnerischen Intensität um so nachdrücklicherem Tenor, der an den jungen Nicolai Gedda erinnert. Gerade in den Accompagnato-Rezitativen, aber auch im ausgedehnten Schlußduett des zweiten Aktes ist das keine schemenhafte Rittergestalt, sondern ein sehr „moderner", seine Männerrolle suchender Protagonist. Im Stimmcharakter vielleicht etwas zu ähnlich geraten ist Robin Leggate als Ubaldo. Die dritte, kleinere Tenorpartie des Clotarco ist mit Anthony Rolfe Johnson ansprechend besetzt. Samuel Ramey gibt dem Idreno keine übertriebene Baßwuchtigkeit; Haydns Sarazenenkönig ist überhaupt mehr als noble Kontrastfigur denn als polternder Bösewicht imaginiert. Norma Burrowes singt die Zelmira mit milder Sopranstimme in guter Relation zu der schärferen, autoritativen Titelgestalt. Unter der Leitung von Antal Dorati spielt das Orchestre de Chambre de Lausanne mit einer immer wieder überraschenden Leuchtkraft und Gedrungenheit; Haydn als stämmig-viriler, niemals übertrieben spiritueller Theatermusiker. Die Aufnahmequalität ist tadellos; geschickt wurden an einigen Stellen illusionistische Bühneneffekte mit berücksichtigt. H. K. J.

**Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791)**

Die Entführung aus dem Serail

Harald Leipnitz (Bassa Selim), Edita Gruberová / Karin Anselm (Konstanze), Gudrun Ebel / Chariklia Baxevanos (Blondchen), Francisco Araiza / Rüdiger Bahr (Belmonte), Norbert Orth / Simen Rühaak (Pedrillo), Roland Bracht / Wolfgang Hess (Osmin); Dialogregie Harald Leipnitz; Chor des Bayerischen Rundfunks, Dirigent Josef Schmidhuber; Münchner Rundfunkorchester, Dirigent Heinz Wallberg (Produzenten Oscar Waldeck, Thomas Holzinger; Toningenieur Peter Jütte)

Ariola Eurodisc 300 027-440 (3 LP)

| | |
|---|---|
| Interpretation | 5 |
| Repertoirewert | 6 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 7 |
| Oberfläche | 6 |

Das Dilemma dieser ambitionierten und in vielen Belangen sorgfältigen Produktion ist, wie bei den meisten Koproduktionen der Ariola mit dem Bayerischen Rundfunk, das nicht einmal zweitklassige Rundfunkorchester — man braucht nur die Ouvertüre dieser Aufnahme mit der in den Aufnahmen unter Jochum, Krips und Böhm zu vergleichen, um einen Begriff zu gewinnen von dem, was orchestrale Provinzialität ist. Dem entspricht — jedenfalls weitgehend — die vokale Qualität der Aufnahme, was allerdings zu differenzieren ist. Die Rollen der Konstanze und des Belmonte sind mit Edita Gruberová und Francisco Araiza durchaus gut besetzt, doch von beiden Sängern kommen nicht die Leistungen, die man von ihren Anlagen her erwarten könnte. Die fabelhafte Koloratursängerin, eine ganz überragende Zerbinetta und eine technisch brillante Lucia, bleibt der Rolle der Konstanze zwar nichts (oder nur ganz wenig) an technischer Virtuosität schuldig, doch für die lyrisch-empfindsamen Passagen der Rolle fehlt es ihrer Stimme an klanglicher Wärme und Fülle. Nicht nur die beiden empfindsamen Arien, sondern auch die große Marternszene werden wie Bravourstücke, wie konzertante Nummern, wie Prunkstücke aus einer Opera seria dargeboten ohne die Dimension der mediativen Betroffenheit. Francisco Araiza besitzt eine außerordentlich klangschöne, vor allem in und über der Bruchlage strahlende Stimme, doch ist die deutsche Aussprache bei weitem noch nicht perfekt. Die Folge ist eine oft höchst unausgewogene Klanggebung, eine unsichere Artikulation und eine stößige Attacke bei rascher Musik — es stellt sich nichts ein, was man als Mozart-*Stil*, als Einheit von Klang, Artikulation und Ausdruck bezeichnen könnte. Der Stimme von Roland Bracht fehlt es sowohl an Fülle als auch an Intonationsgenauigkeit, um auch nur annähernd die überragende Leistung von Kurt Moll (unter Böhm) zu erreichen, obwohl der offenbar noch junge Sänger in der Laffen-Arie einen akzeptablen Triller singt. Das Buffopaar ist mit Grudrun Ebel und Norbert Orth akzeptabel, aber kaum gut besetzt. Der (komplette) Dialog wird von Schauspielern übernommen, eine Wohltat im Vergleich zum üblichen Radebrechen und Salbadern der Sänger. Positiv anzumerken ist ferner, daß die Aufnahme komplett ist — sie enthält alle Arien der Konstanze und des Belmonte (darunter auch die schwierige Baumeister-Arie). Die Klangqualität ist mittelprächtig: ohne differenzierte dynamische Abstufungen, mit einem oft mulmig klingenden Orchester. Die Oberfläche der einzelnen Platten war nur teilweise sauber: Seite 2 meines Testexemplars war ziemlich verrauscht und verknackt. Das Textheft bietet das komplette Libretto und alle technischen Angaben. Trotz allem ein nur provinziell-solider Beitrag zur Mozart-Diskographie — interessant nur wegen der Sängerin der Konstanze und eines talentierten Tenors, dessen Möglichkeiten aber nicht voll genutzt sind. J. K.

**Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791)**

Don Giovanni, Dramma giocoso in zwei Akten

Ruggero Raimondi (Don Giovanni), Jon Macurdy (Commendatore), Edda Moser (Donna Anna), Kenneth Riegel (Don Ottavio), Kiri te Kanawa (Donna Elvira), José van Dam (Leporello), Malcolm King (Masetto), Teresa Berganza (Zerlina); Chor und Orchester des Théâtre National de l'Opéra Paris, Dirigent Lorin Maazel
(Produzent Paul Myers)

CBS 79 321

| | |
|---|---|
| Interpretation | 5 |
| Repertoirewert | 3 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 5 |
| Oberfläche | 9 |

Drei neue Aufnahmen des „Don Giovanni" — unter Gönnenwein, Maazel und Solti — sind in diesen Wochen ebenso erschienen wie die alte Wiener Einspielung unter dem doch wohl unterschätzten Rudolf Moralt. Die Aufnahme unter Gönnenwein, die endlich einmal die „herrschende Mischform aus Prager und Wiener Fassung verabschiedet" (Ulrich Schreiber in HiFi-Stereophonie 11/79), ist freilich, trotz des Gebrauchs von Appoggiaturen und kleinen Verzierungen, reichlich lahm und zudem technisch dürftig ausgefallen — für die „Giovanni"-Diskographie spielt sie kaum eine wesentliche Rolle. Daß die Aufnahme unter dem neuen Wiener Opernchef Maazel über diese Provinzialität hinauskommt, ist nicht zu bezweifeln; daß sie musikalisch überzeugender wäre, läßt sich gleichwohl nicht behaupten.
Das liegt vorab an der höchst mäßigen, für heutige Verhältnisse geradezu ärgerlichen Klangqualität. Die Aufnahme mit dem nur durchschnittlichen, ungleichmäßig besetzten Pariser Opernorchester, in einer leeren Kirche als Soundtrack zu dem Film Joseph Loseys produziert, leidet unter völlig unverständlichen Verschiebungen der Klangbalance. Mal drängt sich, so etwa in der Ouvertüre, das Blech grell in den Vordergrund, mal verschwimmen die Streicher in einem grauen Einheitsklang, mal werden sie weit in den akustischen Background gerückt, und durchweg ist so etwas wie eine klare dynamische Abstufung des Orchesters nicht zu hören.
Wenig konsequent auch, daß Maazel sich — wie übrigens auch Solti — an die gebräuchliche Mischform hält (warum können nicht, so die Plattenhörer das wollen, die nachkomponierten Arien der Wiener Fassung in einem Anhang geliefert werden?), wieder einmal ein Beispiel für die unerträgliche Indolenz des heutigen Starbetriebs. Wenig konsequent zum dritten, daß sich Maazel weit mehr um orchestrale als um vokale Details kümmert — den Einsatz von Appoggiaturen scheint er dem Belieben der Sänger überlassen zu haben. Von einer stilistischen, klanglichen (und sprachlich-idiomatischen) Einheitlichkeit ist dieses Ensemble weit entfernt — zum Vergleich sei das Studium der alten Aufnahme unter Fritz Busch empfohlen, in der ein international zusammengesetzes Ensemble zu einer vollkommen organischen Einheit geformt ist. Hier, bei Maazel, liefern international als Stars gehandelte Solisten ihre Partien ab, aber nicht die Einheit eines Werkes. Ruggero Raimondi singt den Giovanni mit mächtiger, dröhnender, nicht immer flexibler Stimme. Zwar gelingt ihm das Trinklied recht gut, doch in den schnellen Secco-Rezitativen enträt die Stimme der artikulatorischen Geschmeidigkeit, und in der Serenade fällt es dem Sänger schwer, mit geschmeidiger Mezza voce zu singen (immerhin übertrifft er den penetrant-kloßig singenden Bernd Weikl bei Solti deutlich). José van Dam ist ein vokal überragender, vielleicht aber doch wohl zu trockener Leporello — möglich, daß er heute, von der Stimme her, der idea-

le Giovanni wäre. Kenneth Riegel porträtiert den Ottavio nicht als windiges Bürschchen, sondern als energischen und gar nicht passiven Verlobten, wobei er sowohl über die verzierten Passagen der zweiten Arie („Il mio tesoro") als auch über die dynamischen Schattierungen der ersten („Dalla sua pace") ziemlich pauschal hinwegsingt — ein stilvoller, stimmschöner, elegant phrasierender Mozart-Tenor wie Stuart Burrows (bei Solti) ist er nicht. Die beiden anderen Männerrollen sind mit John Macurdy und Malcolm King nur mäßig besetzt (Kurt Moll unter Solti bietet als Commendatore weit mehr: nämlich die (akustische) Gewalt des Fremden und Unheimlichen allein aus dem Klang der Stimme). Höchst unausgeglichen sind die drei Frauenrollen besetzt. Zwar singt Edda Moser die Donna mit einem furiosen Elan und unbedingtem Ausdruckswollen. Doch gerät dieses „Gut gemeint" nicht zur sängerischen Kunst: Vor allem der erste Auftritt ist — wegen verrutschter Töne, gequetschter Intonation, schrillen Klangs — eine wahre Qual. Und in der großen Arie des zweiten Aktes gleicht das Singen jener Gratwanderung, bei der man in jedem Moment den Absturz fürchtet. So hat man als Hörer nie die Chance, das Drama aus der Musik zu erleben — es ist nur das Produkt einer nicht restlos aufgehenden Kunstanstrengung. Ganz vorzüglich ist hingegen die Leistung von Kiri te Kanawa als Donna Elvira. Die Neuseeländerin hat die Partie schon unter Colin Davis gesungen; aber erst hier wird aus einer makellosen vokalen Leistung eine expressiv-durchgestaltete Interpretation. Wenig anfreunden kann ich mich mit Teresa Berganza in der Rolle der Zerlina. Auch wenn die Partie keineswegs sehr hoch liegt, wirkt der dunkel-verhangene Klang der Stimme zu schwer, zu matronenhaft für das Bauernmädchen.
Bleibt als Summe eine technisch ziemlich mißlungene Aufnahme mit vereinzelten vokalen Höhepunkten, durchschnittlichem Orchesterspiel und ohne dramatische Einheitlichkeit. So ist jedem Hörer nur zu empfehlen, das Werk in der nach wie vor unübertroffenen Aufnahme unter Fritz Busch zu studieren und, wenn es um eine klanglich moderne Einspielung geht, auf die Aufnahmen unter Josef Krips und die von Richard Bonynge (wegen der konsequenten Verzierungspraxis) zurückzugreifen. J. K.

**Wolfgang Amadeua Mozart (1756—1791)**

La clemenza di Tito KV 621 (Gesamtaufnahme)

Peter Schreier (Titus), Teresa Berganza (Sextus), Julia Varady (Vitellia), Edith Mathis (Servilia), Marga Schiml (Annius), Theo Adam (Publius); Rundfunkchor Leipzig; Staatskapelle Dresden, Dirigent Karl Böhm
(Produzent Werner Mayer; Aufnahmeleiter Reimar Bluth; Toningenieure Claus Strüben, Hans-Peter Schweigmann)

| DG 2740 208 (3 LP) | 59 DM |
|---|---|
| Interpretation | 7 |
| Repertoirewert | 4 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 9 |

In jenem Jahr 1970, als Franz Giegling im Rahmen der Neuen Mozart-Gesamtausgabe bei Bärenreiter den „Titus"-Band herausgab, schrieb Anna Amalie Abert in ihrem Buch „Die Opern Mozarts", diese seien unvergänglicher Bestandteil unseres praktischen Musiklebens. Als Grund dafür gab sie Mozarts „überzeitliche, gänzlich atypische, in allen Farben schillernde Menschendarstellung" an. Daß es mit der Wahrheit und Überzeitlichkeit von Mozarts Menschendarstellung nicht ganz so idyllisch ist, wie die Forscherin suggerierte, legt der Hinweis im Beiheft dieser Kassette nahe, daß die Einspielung der obenerwähnten Ausgabe folgt. Das ist so wörtlich nicht zu nehmen, denn abgesehen von einer Lappalie wie der, daß Karl Böhm die Wiederholungszeichen im Marsch Nr. 4 nicht beachtet (was bei einer Schallplattenaufnahme völlig in Ordnung geht), fehlt doch so einiges in den Rezitativen. Ich stelle mich nicht auf den puristischen Standpunkt, daß jede wissenschaftlich verbürgte Note unentbehrlich sei, aber andrerseits leuchtet mir beileibe nicht jede Kürzung ein. Ich habe da nämlich den Verdacht, daß nicht ein besonders ausgeprägter Stilwille zur höheren Ehre Mozarts die Koproduzenten Deutsche Grammophon und VEB Schallplatte Berlin (Ost) zu einer gesamtdeutschen Kulturtat animiert hat, sondern Unvermögen. Die langweilige Behandlung der Rezitative von den Instrumentalisten (Einstudierung von Cembalo und Violoncello: Walter Taussig) und Vokalisten hat allen Beteiligten wohl die Einsicht aufgezwungen, die Qual durch Kürzungen für den Hörer erträglicher zu machen. Man muß es einfach im Klartext sagen, nachdem Karl Böhm mit seinen willkürlichen Kürzungen im „Idomeneo" ein noch unrühmlicheres Beispiel gegeben hatte: Es fehlen heute weitgehend die musikstilistischen Voraussetzungen bei Dirigenten, Sängern und Instrumentalisten, um den Spezifika der Opera seria gerecht zu werden. Und weil dem so ist, wagt man sich kaum an die unerläßlichen Appoggiaturen, ganz zu schweigen davon, daß im vorliegenden Fall Franz Gieglings Vorschläge zur Ausschmückung von Fermaten im Zustand der Unberührtheit verbleiben. Solche Mängel, die das Werk immer noch unerlöst in jener Spannung belassen, die zwischen Mozarts eigenem Trachten nach einer „Opera vera" und dem kaiserlichen Verdikt von der „Porcheria tedescha" besteht, wären verschmerzbar, würde Karl Böhm es verstehen, den Arien, Duetten und Ensembles lebendiges Profil zu verleihen. Davon aber kann nur sehr bedingt die Rede sein, da der Altmeister auf ein betulich statuarisches Klangbild zielt. Diesem fehlt es sowohl an der harmonischen Innenspannung in der Vertikalen als auch an einer tempomäßig sinnvoll differenzierten Auseinanderspreizung in den horizontalen Verläufen. Sicherlich läßt sich gegen die älteren Einspielungen unter István Kertész und Colin Davis manches einwenden: In puncto Dramatik und Lebendigkeit — also dem, was interpretatorisch Mozarts in allen Farben schillernder Menschendarstellung entspräche — sind sie der Neuaufnahme überlegen. Das gilt nicht im chorischen Bereich und auch kaum für die rein spieltechnische Seite der Orchesterleistung, sehr wohl aber für den Gesamteindruck und den sängerischen Anteil an diesem. Das Unitalienisch, das Peter Schreier und Theo Adam vor allem in den Rezitativen verbreiten, ist schmerzlich und wiegt zumindest teilweise Schreiers Mozart-Idiom (nicht sprachlich gemeint, sondern musikalisch) in den Arien auf. Bei den Damen verrät Edith Mathis die größte Vertrautheit mit dem Komponisten, während Marga Schiml den Rezitativen die meiste Differenzierung zukommen läßt. Bei Julia Varady stört mich das Tremolo ebenso wie die unschönen Spitzentöne, und Teresa Berganza ist nur noch ein Schatten ihrer selbst, wenn man die Kertész-Aufnahme zum Vergleich heranzieht. So ist, bei solider Klang- und Preßtechnik, eine Einspielung entstanden, die zwar Böhms magistralen Dirigierstil beweist, nicht aber eine besondere Neigung für den „Titus". U. Sch.

**Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791)**

Le nozze di Figaro, Komische Oper in vier Akten

Tom Krause (Graf Almaviva), Anna Tomowa-Sintow (Gräfin), Ileana Cotrubas (Susanna), José van Dam (Figaro), Frederica von Stade (Cherubino), Jane Berbié (Marcellina), Jules Bastin (Bartolo), Heinz Zednik (Basilio), Kurt Equiluz (Don Curzio), Zoltan Kelemen (Antonio), Christiane Barbaux (Barbarina); Chor der Wiener Staatsoper, Leitung Norbert Balatsch; Wiener Philharmoniker, Dirigent Herbert von Karajan

Decca 6.35340 (4 LP)

| Interpretation | 5 |
|---|---|
| Repertoirewert | 3 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 9 |

In seinem „Quarterly Retrospect" hat John Steane, Autor des bewunderungswürdigen Buches über „The Grand Tradition — Seventy Years of Singing on Record" die vokale Seite dieser neuen Produktion beifällig, teilweise sogar enthusiastisch beurteilt. Kein Zweifel, José van Dam singt den Figaro mit einer derart überrumpelnden klanglichen Schönheit, einer derart minuziösen rhythmischen Genauigkeit und dynamischen Differenziertheit, daß man eine Glanzleistung rühmen muß; kein Zweifel auch, daß Frederica von Stade, trotz eines einförmig weißen Timbres, den Cherubino mit intelligenter Exaltation darbietet; daß Tom Krause den Grafen, von einigen Holprigkeiten am Ende der großen Arie abgesehen, souverän und tonschön singt — aber die schönen Details tragen schwerlich hinweg über eine Aufführung von geradezu kalter Glätte. Einmal mehr wird die Musik lediglich inszeniert, wird der Klang auf die Ästhetik des geschickten Sound eingepegelt. Das beginnt mit der geradezu rasant gespielten Ouvertüre: Nur von Szell ist sie ebenso rasch gespielt worden. Und doch gibt es einen Unterschied: Bei Szell bleibt die Musik trotz des furiosen Tempos artikuliert, bei Karajan hingegen spult sie lediglich mit mechanistischer Präzision ab. Im weiteren Verlauf werden die Tempi extremisiert, erneut in einem inszenatorischen Sinne. So wird das Allegro vivace von „No so più" überraschend langsam, ja geradezu kokett-manieriert genommen (mit einer fast kosenden Wortartikulation durch die Sängerin), während die meisten Tempi rasch vorangetrieben werden, wodurch die Stimmen gleichsam ins Orchester, in einen symphonischen Klang eingebettet werden. Überhaupt wirkt dieser Klang übermäßig groß, zuweilen sogar monumentalisiert, dann wieder zum Wispern reduziert — erneut inszenatorisch. Inszenatorisch ist auch die klangliche Diskrepanz zwischen Rezitativen und Arien. Jene sind sehr direkt und trocken aufgenommen, diese wirken vergrößert und vergröbert — eine schwer erträgliche und kaum verständliche Konzeption.
Im Ensemble überragt José van Dam — ein Sänger von phantastischer Präzision, Musikalität, Stimmschönheit und klassischer Ausdrucksfähigkeit. Das heißt, daß van Dam Ausdruck grundsätzlich aus der Musik entwickelt, daß er singend — und nie chargierend — darstellt. Auch Tom Krause verzichtet, im Gegensatz zu manchem berühmteren Kollegen, weitgehend auf vokale Rhetorik und singt seine Partie mit runder, definierter Stimme, obwohl er den virtuosen Ansprüchen der D-dur-Arie nicht immer ganz gewachsen ist. Die rumänische Sopranistin Ileana Cotrubas gibt die Susanne mit schönem, kontrolliertem Ton, aber der Vortrag wirkt seltsam unlebendig, gefühllos — nie kommt der Klang jenes meditativen Pianos auf, der sich beispielsweise bei Irmgard Seefried einstellte. Das macht sich doppelt störend im Kontrast zu der voluminösen Stimme von Frau Tomowa-Sintow bemerkbar. Trotz eines sehr starken, langsamen Vibratos und einer pathetischen Schwergewichtigkeit des Vortrags kommt erst durch sie ein Moment von Ausdruck und Gefühl in die ästhetische Glätte der Aufführung; leider aber geht durch den Kontrast der Stimmen die klangliche Balance des imitatorischen Duetts zwischen Gräfin und Susanne verloren. Daß zwei durchaus unterschiedliche Stimmen perfekt aufeinander abgestimmt werden können, haben einst Emma Eames und Marcella Sembrich gezeigt. Ausgerechnet hier, wo es um die perfekte klangliche Verschmelzung, um die exakte Abstimmung der Phrasierung geht, hat die Karajan-Aufnahme eine Schwachstelle. Die Nebenrollen sind adäquat besetzt: Mir persönlich ist Jules Bastin als Bartolo zu poltrig, und wenn man einmal die große Rachearie von Alexander Kipnis gehört hat, weiß man, daß sich Wut und Infamie auch im Klang und nicht nur durch vordergründige Emphase darstellen lassen. Jane Berbié ist eine akzeptable Marzelline mit kleinen tonlichen Ungenauigkeiten, Heinz Zednik ein solider Basilio.
Das Problem der Aufnahme insgesamt liegt darin, daß sich viele schöne Details, viele Finessen des Orchesterspiels nicht zu einer Einheit fügen. Sie wirkt kühl, distanziert, elegant, wie ein preziöses Vorführstück. Sie hat nichts von der pulsierenden Lebendigkeit und theatralischen Spannung der alten Kleiber-Aufnahme, nichts auch von der strengen Größe der Klemperer-Einspielung. Auch die Aufnahme von „Così fan tutte", die Herbert von Karajan in den frühen fünfziger Jahren mit Walter Legge als Produzenten gelungen ist, wird in ihrer artifiziellen Brillianz nicht erreicht. Was hier geboten wird, ist Musik als Objekt einer Vorführung — Theodor Adorno hat dafür das Wort von der Barbarei der Vollendung gebraucht. Hinzu kommt, daß diese Vollendung durch kleine Mängel durchlöchert wird. Die Klangqualität ist, rein technisch gesehen, vorzüglich, aber als Ausdrucksmittel der beschriebenen Glätte anfechtbar. Die Fertigung läßt keinen Wunsch offen. J. K.

**Gaetano Donizetti (1797—1848)**

Der Liebestrank (Gesamtaufnahme in deutscher Sprache)

Stina-Britta Melander (Adina), Rudolf Schock (Nemorino), Lothar Ostenburg (Belcore), Ludwig Welter (Dulcamara), Berliner Kammerchor; Berliner Symphoniker, Dirigent Ernst Märzendorfer

Ariola Eurodisc 300 070-420

| | |
|---|---|
| Interpretation | 2 |
| Repertoirewert | 0 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 4 |
| Oberfläche | 6 |

Rudolf Schock war auf dem Höhepunkt seiner Popularität, kaum seines sängerischen Könnens, als die Eurodisc zu Beginn (oder Mitte) der sechziger Jahre zahlreiche Aufnahmen produzierte, bei denen es weniger um die Musik als um die Präsentation eines ebenso effektvollen wie vulgären Vokalstils ging — Schock legt sich die Partie, vor allem in kadenzierten Passagen, auf eine fast schon peinliche Weise zurecht, macht Wirkung mit albern-falsettierten Übergängen und verhebt sich unausgesetzt an Noten, die über dem G oder Gis liegen. Von der berühmten Romanze bleibt nichts als ein sentimentales Abziehbild. Auch wird die kalte Anmut, die herzlose Grazie der Musik (so die treffende Charakteristik Alexander Berrsches) durch eine tümelnde Sentimentalität und anbiedernden Klamauk ersetzt. Lothar Ostenburg und Ludwig Welter waren durchaus zuverlässige Sänger, doch von Donizettis Vokalstil verstanden sie wenig. Und Stina-Britta Melanders Vortrag ist schlicht ein Ärgernis. Fürs Hören müßte die Firma eigentlich Schmerzensgeld zahlen. J. K.

**Adolphe Adam (1803—1856)**

Der Postillon von Lonjumeau (Gesamtaufnahme in deutscher Sprache)

John van Kesteren (Chapelou), Stina-Britta Melander (Madeleine), Ivan Sardi (Bijou), Ernst Krukowski (Marquis von Corcy), Fritz Hoppe (Bourdon); RIAS-Chor; RIAS-Symphonieorchester Berlin, Dirigent Reinhart Peters

Ariola Eurodisc 300 073-420

| | |
|---|---|
| Interpretation | 2 |
| Repertoirewert | 0 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 4 |
| Oberfläche | 7 |

Was die Eurodisc veranlaßt hat, diese ziemlich mißlungene, völlig unidiomatische Produktion noch einmal zu veröffentlichen, ist schwer zu begreifen — wer die berühmte Postillon-Arie mit dem hohen D hören möchte, greife zu den Aufnahmen von Helge Roswaenge oder, noch besser, zu der von Nicolai Gedda. Der Schwede führt das Bravourstück in Form einer amüsierten Märchenerzählung vor, wartet mit höchsten lagentechnischen Finessen auf und produziert das D mit jener perfekten Voix mixte, der John van Kesteren nichts entgegenzusetzen hat. Das vokale und orchestrale Ambiente ist allenfalls provinziell, und von der Atmosphäre einer Opéra comique ist nichts zu spüren. Mittelmaß in jedem Betracht. J. K.

**Giuseppe Verdi (1813—1901)**

Don Carlos, italienische Fassung in vier Akten von 1882/83

José Carreras (Don Carlos), Mirella Freni (Elisabeth), Piero Cappuccilli (Marquis Posa), Agnes Baltsa (Prinzessin Eboli), Nicolai Ghiaurow (König Philipp), Ruggero Raimondi (Großinquisitor), José van Dam (Mönch), Edita Gruberova (Herold); Chor der Deutschen Oper Berlin, Leitung Walter Hagen Groll; Berliner Philharmoniker, Dirigent Herbert von Karajan
(Produzent Michel Glotz; Toningenieur Wolfgang Gülich)

EMI Electrola 1 C 157-03 450/53

| | |
|---|---|
| Interpretation | 6 |
| Repertoirewert | 4 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 6 |
| Oberfläche | 9 |

Die letzten Opernproduktionen Herbert von Karajans sind, sieht man von Richard Strauss' „Salomé" ab, höchst problematisch und irritierend. Angesichts seiner „Figaro"-Interpretation hat Dale S. Harris in „High Fidelity" (1/1980) festgestellt, daß Herr von Karajan „die Individualität der Sänger zugunsten einer klanglichen Homogenität, die rein orchestral konzipiert ist, opfert". Dadurch werde der Hörer nur zum Zeugen, nicht zum Beteiligten des Dramas. Die Beobachtung beschreibt exakt den inszenatorischen Charakter der Aufnahman des „Otello" und des „Trovatore" mit ihrem gewaltigen orchestralen Blow-up, durch das die Sänger zu akustischen Statisten degradiert werden, und sie gilt auch für die an die Salzburger Inszenierung anschließende „Carlos"-Produktion. Mir erscheint vor allem die klangliche Realisierung höchst problematisch, ja, einmal mehr wird die klangliche Opulenz derart hervorgehoben, daß sich beim wiederholten Hören Überdruß einstellt. Will sagen: Man hört vom Orchester glänzendes Spiel, das von der Tontechnik mit geradezu überrumpelnder Brillanz eingefangen worden ist, aber man hört keine große Aufführung — tausend brillante Effekte ergeben kein Ganzes. Am empfindlichsten ist die Balance gestört, wenn — beispielsweise beim maurischen Lied der Eboli — das Orchester der Stimme nicht, wie es die Szene auch dramaturgisch verlangt, *begleitend* zugeordnet ist, sondern wie eine hundertfache Vergrößerung der Stimme klingt; oder wenn die Bläser das Freundschaftsmotiv aus dem Duett des ersten Aktes bei der zitierenden Wiederholung nach dem Dialog zwischen Posa und dem König mit schmetternder Brillanz wiederholen. Das Motiv, an dieser Stelle einen seelischen Vorgang behutsam anklingen lassend, gerät zum lärmenden Effekt. Überhaupt macht der Dirigent kaum Unterschiede zwischen der äußeren Handlung der Oper — ihren Staats- und Pompaktionen — und der inneren: Ihm geht es offenbar um jene pompöse Darbietung, die das Werk letztlich zum Show-Stück degradiert.

Nicht weniger problematisch als diese sinnlose Überzüchtung klanglicher Effekte ist Karajans Rekurs auf die gekürzte Fassung von 1882/83 — ein Zugeständnis Verdis an das Theaterpublikum. Wenn der Dirigent seinem Salzburger Publikum vor dem Abendessen im „Goldenen Hirschen" keine exzessiv lange Oper meint zumuten zu können, so mag der Fremdenverkehr das als Zugeständnis an die lokale Gastronomie goutieren; auf der Platte ist dieses Verfahren schlechthin unzumutbar. Der erste Akt — die Vorgeschichte in Fontainebleau erzählend — kann ebenso wenig weggelassen werden wie die Wiederholungen in einer Schubert-Sonate; er ist konstruktiver Bestandteil des Werks, und ohne ihn ist die dramatische Konstruktion nicht plausibel. Was die musikalische Seite der Realisation angeht, so stehen Höhepunkte neben Schwächen. Die größte Schwäche ist, daß die Aufnahme den Hörer in die Rolle eines desinteressierten Bewunderers hineinzwingt: Das, was Alfred Andersch einmal als den „Strahlungskern" von Kunst beschrieben hat, bleibt völlig ausgespart zugunsten des Ausstellungswertes. Das Freundschaftsduett — es erstickt in pompösem Pathos mit Trompetengeschmetter. Das maurische Lied — der Vorwand für eine rhythmische Show des Orchesters; das Autodafé — Gelegenheit für orchestrale Breitwandeffekte; der Monolog der Elisabeth — der ästhetisierte Hürdenlauf einer lyrischen Stimme durch eine dramatisch kaum umgesetzte Szene. Kurz: eine moralisch-politische Oper als Breitwandspektakel.

Das Sängerensemble ist in der englischen Fach- und in der deutschen Tagespresse sehr gelobt worden. Der „aufgeregten Verzückung" vermag ich mich nicht anzuschließen. Allein Agnes Baltsa als Eboli und Piero Cappuccilli, der Szena und Tod des Posa mit rar gewordener klanglicher Differenzierung singt, halten gutes Niveau. Cappuccilli beeinträchtigt seine insgesamt runde Leistung (nur im Duett klingt er rauh) allerdings durch eine völlig unangemessene deklamatorische Überpointierung des Ausrufes „Orrenda, orrenda pace! La pace è dei sepolcri!" (Ja, grauenvolle Ruhe. Die Ruhe eines Kirchhofs"), wo er im naturalistischen Schrei den Ausdruck sucht und verfehlt. José Carreras singt den Titelhelden mit schönem Klang, leider aber auch mit uniformem Dauer-Forte, ohne die geringste klangliche und dynamische Differenzierung, dazu mit explosiver Stauung der längst nicht mehr frei klingenden Spitzentöne. Störend ist zudem, daß er jene Triller ausläßt, die Cappuccilli sorgsam beachtet, technisch aber nicht exakt ausführt (unter Giulini ist Domingo viel präziser). Daß es sich bei König Philipp II. um einen gebrochenen, alten Mann handelt, macht Nicolai Ghiaurow zwar nicht singend, wohl aber durch die Bresthaftigkeiten seiner längst nicht mehr runden, intakten Stimme deutlich — aber läßt sich die Qualität einer Interpretation nur durch eine Quasi-Entschuldigung festmachen? Der bulgarische Baß hat zudem, obwohl er nicht mehr auf die Fülle und Sonorität der Stimme vertrauen kann, seine alte Unart, einen gleichsam röhrenden Ton, nicht ablegen können, und diese offene Tonproduktion zusammen mit den angedeuteten Brüchigkeiten macht seinen Vortrag mehr als problematisch. Dies um so mehr, als Ruggero Raimondi den greisen Großinquisitor mit der dröhnend-sonoren Stimme eines gutgenährten jungen Mannes singt — die gesamte Kontroverse gerät dadurch aus den Fugen. Im Vergleich zu ihren unmittelbaren Konkurrentinnen Montserrat Caballé (unter Giulini) und Renata Tebaldi (unter Solti) schneidet Mirella Freni als Elisabeth gut ab, obwohl die Szene aus dem (hier) vierten Akt größere dramaturgische Kontraste erfordert — diese Szene kann man, wenn man sie einmal von Maria Callas gehört hat, von keiner Sängerin mehr ertragen. Zudem singt Frau Freni die Szene rhythmisch allzu spannungslos, allzu ungegliedert. Im vokalen Ambiente überragt José van Dam als Mönch, während Edita Gruberova als Herold und Barbara Hendricks als Stimme vom Himmel kaum mehr als solide Leistungen bieten.

Vergleicht man die neue Aufnahme mit den glänzenden Einspielungen Soltis und Giulinis, so läßt sich ein Gewinn für die Verdi-Diskographie nicht verbuchen. Die Soltis ist, auf genuine Weise, fesselnder und theatralischer, die Giulinis ausgefeilter, schallplattengerechter, auch gesanglich ausgewogener, dazu musikalisch vollständiger. J. K.

**Pietro Mescagni (1863—1945)**

Cavalleria rusticana, Oper in einem Akt nach Giovanni Vergas gleichnamigem Volksstück von Giovanni Targioni-Tozetti und Guido Menasci

Renata Scotto (Santuzza), Placido Domingo (Turiddu), Pablo Elvira (Alfio), Isola Jones (Lola), Jean Kraft (Lucia), Anne Simon (ein Bauernmädchen); Ambrosian Opera Chorus, National Philharmonic Orchestra, Dirigent James Levine

RCA RL 13 091

| | |
|---|---|
| Interpretation | 8 |
| Repertoirewert | 5 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 9 |

Seinem Ruf als Dirigent impulsiver Klanggebung wird James Levine auch in dieser „Cavalleria" gerecht. Emphatisch schon die Akzente in der orchestralen Einleitung, volksfestartig die Szene nach dem Kirchgang mit Turiddus Trinklied. Geisterhaft flackernd kommen die Flageoletts nach Santuzzas Verstoßung; das Intermezzo danach begreift man hier einmal als einen wahren Trauergesang Santuzzas. Nur die impressionistischen Farben der Partitur kommen bei Levine etwas zu kurz; da musiziert er denn doch manchmal zu sehr aus italienischem Brio. Renata Scotto gibt der Santuzza einen sehr schlanken Sopran, neigt aber dazu, die exponierten Höhen von unten anzuschmieren. Geschmeidig Jean Kraft als Turiddus Mutter Lucia. Etwas schmalbrüstig Pablo Elvira als der Fuhrmann Alfio. Kokett Isola Jones als seine Frau Lola und Gegenpart zu Santuzza im Eifersuchtsdrama. Überragend Placido Domingo als der wenn auch nicht mehr ganz taufrische Turiddu. Daß er im Duett mit Santuzza diese akustisch fast erdrückt, hätte eine weniger auf Starpflege bedachte Aufnahmeregie korrigieren müssen. In Anbetracht der Tatsache, daß das gesamte Werk auf einer Schallplatte untergebracht wurde, was Spielzeiten von rund sechsunddreißig Minuten je Plattenseite bedeutet, ist die Klangqualität überraschend gut. Fortissimostellen von Chor, Orchester oder Gesangsstimmen bleiben bis zu den innersten Rillen unverzerrt, wenngleich die Transparenz des Klangs in den Höhen durch einen leichten Schleier beeinträchtigt wird. gfk

**Richard Strauss (1864—1949)**

Die Ägyptische Helene (Gesamtaufnahme)

Gwyneth Jones (Helene), Matti Kastu (Menelas), Barbara Hendricks (Aithra), Willard White (Altair), Curtis Rayam (Da-ud), Birgit Finnilä (Muschel) u.a.; Kenneth Jewell Chorale; Detroit Symphony Orchestra, Dirigent Antal Dorati

Decca 6.35491 (3 LP)

| | |
|---|---|
| Interpretation | 6 |
| Repertoirewert | 9 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 7 |
| Oberfläche | 9 |

„Bewundert viel und viel gescholten, Helena", sagt Goethe. Zu bewundern ist an dieser Aufnahme wenig, zu schelten viel. Nicht als ob die Einspielung einer selten gespielten Strauss-Oper kein Verdienst wäre. Für die Bühne wird dieser Hofmannsthal nicht zu retten sein, um so wertvoller erschiene unter diesem Aspekt die Konservierung der Musik durch die Schallplatte. Die Problematik vor allem des zweiten Aktes mit seiner Mischung von barocken und antiken Elementen, seiner episodischen Zersplitterung, seiner intellektualistischen Künstelei geht, von der Szene losgelöst, in der Musik unter. Diese befleißigt sich zwar nicht, wie Strauss behauptete, „einer edlen, griechischen Haltung, etwa in der Art, wie Goethe die Griechen in seiner ‚Iphigenie' vorgeschwebt sind", sondern schwelgt in einem unentwegten, wogenden Arioso, das sich nicht durch besondere Originalität auszeichnet, aber zumindest die Hand des eminenten Könners in keinem Takt verleugnet. Das ist Klischee, gewiß, die überlegenen Vorbilder aus Strauss' eigenem Schaffen lassen sich mit Händen greifen, aber das ist selbst in den Banalitäten der Da-ud-Szene so virtuos gemacht, daß interpretatorische Sorgfalt keine vergebene Liebesmüh zu sein braucht. Ist man nicht gewillt, diese zu investieren, so lasse man besser die Finger von dem Stück.

Wer die Partitur mitliest, stellt erstaunt fest, daß Strauss die Dynamik außerordentlich differenziert. So sinnlich auch die nicht immer sehr wählerische Melodik strömt, so farbig-raffiniert aufgeputzt sie daherkommt — im wesentlichen auf Kosten psychologischer Charakteristik der Figuren —, so oft strebt Strauss eine Auffächerung des Klangraumes vermittels genau auskalkulierter Piano- und Pianissimo-Wirkungen an. Leider kommt davon in dieser Aufnahme nichts heraus. Dorati läßt sich von der schwungvollen Melodisiererei fortreißen, sein Temperament geht mit ihm durch. Die Folge davon ist ein unentwegtes knalliges Al-fresco, das über alle dynamischen Anweisungen der Partitur rauschhaft hinwegmusiziert und den Lautstärkepegel so gut wie nie unter ein saftiges Forte absinken läßt. So etwas ist zwar im Opernhaus leider alltäglich, wie die Erfahrung lehrt, wirkt jedoch aus dem Lautsprecher unerträglich, zumal die Sänger sich auch noch von der undifferenzierten Begeisterung des Dirigenten mitreißen lassen, wie nicht anders zu erwarten. Sie tun dies um so lieber, als auf diese Weise singtechnische Mängel leichter zu kaschieren sind. Mit ihnen hat vor allem Matti Kastu, der Menelas, zu kämpfen. Von seinem Timbre und seiner flachen Vokalisation des Deutschen her wirkt er eher wie der Neurastheniker Herodes der „Salome" als wie ein griechischer Held. Die Stimme hat sicherlich Glanz und Konsistenz, aber ihr Besitzer muß, wenn in der hohen Lage auch nur andeutungsweise eine Zurücknahme der Dynamik verlangt wird, seine Zuflucht zum Falsett suchen. Auch Gwyneth Jones begnügt sich als Helena mit permanentem Hochdruck-Singen, von Strauss' zahlreichen Vortragsanweisungen („mit verhohlenem Triumph", „sehr innig", „leise" usw.) kommt so gut wie nichts heraus. Das ist natürlich bei Kastu nicht anders. Auch Willard White, der Altair, verläßt sich ausschließlich auf sein profundes, schweres „Material". Allenfalls gelingt es Barbara Hendricks, ihrer Aithra andeutungsweise musikalisches Profil zu geben, ihr Zerbinetta-Sopran verfügt zumindest über einige Flexibilität. Auch Birgit Finnilä in der kleinen Partie der Muschel ist hörenswert. Die Elfenchöre kommen perfekt aus dem Lautsprecher, aber es geht ihnen jener Anflug des Höhnischen, Perfiden, auf den Strauss hinzielt, völlig ab, abgesehen davon, daß sie klangtechnisch viel zu vordergründig aufgenommen sind. Aber es mag in der Tat schier unmöglich sein, diese unentwegte Brüllerei durchhörbar in die Rillen zu bannen. A. B.

**Zakharia Petrovich Paliashvily (1871—1933)**

Abessalom und Eteri (Gesamtaufnahme in georgischem Dialekt)

Iraklij Schuschanija (König), Liana Tatischwili (Natela), Surab Sotkilawa (Abessalom), Zisana Tatischwili (Eteri), Schota Kiknadse (Murman) u.a.; Großer Chor und Großes Symphonieorchester des Rundfunks der UdSSR, Dirigent Didim Mirzchulava

DG 2709 094 (3 LP) 75 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 6 |
| Repertoirewert | 10 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 6 |
| Oberfläche | 9 |

Mit dem biblischen Absalom hat der Titel nichts zu tun. Es handelt sich vielmehr um die Vertonung eines georgischen Märchenstoffes durch einen georgischen Komponisten. Daß die DG im Rahmen ihrer Übernahme von Aufnahmen aus der UdSSR einmal abseits der üblichen Gleise fährt und mit einer Opernkultur bekannt macht, von deren Eigenständigkeit bei uns im Westen kaum jemand etwas weiß, ist überaus verdienstvoll, wenn auch die interpretatorische wie die klangtechnische Seite dieser Produktion mit Kräften des Opernhauses Tiflis Wünsche offenläßt.

Im Gegensatz zu Khatchaturian, der in Tiflis geboren wurde, aber armenischer Abstammung ist, handelt es sich bei Paliashvily um einen Landsmann Stalins, einen Georgier. Weit stärker als bei Khatchaturian macht sich bei Paliashvily die Nähe des Orients bemerkbar, zumindest in der Melodik mit ihren seltsamen Melismen und der modal gefärbten Harmonik. Seine Kunst ist im Gegensatz zu derjenigen Khatchaturians, die nicht selten mit der westlichen U-Musik liebäugelt, nicht exportierbar, wie diese 1919 geschriebene Oper zeigt, die in keinem westlichen Opernhaus aufführbar wäre.

Es geht um einen Märchenstoff, dessen Lyrismus Züge von „Pelleas und Melisande" aufweist, der aber georgischen Ursprungs ist. Der Königssohn Abessalom findet die Hirtin Eteri und nimmt sie mit an seinen Königshof. Sein Wesir Murman, der sie für sich begehrt, schenkt ihr zur Hochzeit mit Abessalom einen Halsschmuck, nach dessen Anlegen ihre Schönheit schwindet. Abessalom läßt sie deshalb mit Murman ziehen, der ihr die Schönheit wiedergibt. Aber sie sehnt sich zurück zu Abessalom und findet ihn vor Gram sterbend, worauf sie sich ersticht. Eine lyrische Handlung also, die Paliashvily mit folkloristisch-lyrischer Musik umkleidet. Die Hochzeitsszene am Königshof bietet Gelegenheit zu festlichen Chören und einer ausgedehnten Ballettmusik, die den Komponisten als feinen Instrumentator ausweist. Vorbild war weniger die Musikdramatik eines Mussorgskij, die allenfalls in den Chören durchschlägt, als die Nummernoper Tschaikowskys, ihr melodischer Lyrismus, der jedoch ins Exotisch-Orientalische umgebogen erscheint. Die Melodik der Singstimmen bleibt liedhaft und schmiegt sich strophisch dem Versmaß des Librettos an, eine Eingängigkeit, die für unser Empfinden in Einförmigkeit umschlägt, zumal sowohl das Melodische wie der farbige Orchestersatz jeder Komplikation aus dem Wege gehen. Sieht man von der reizvollen modalen Färbung der Harmonik ab, so geht diese nirgends über die einfachsten tonalen Verbindungen hinaus. Wie wenig es Palleshvily auf eine psychologisch-musikalische Charakterisierung der Figuren ankommt, zeigen die wenigen Ensembles: Sie sind rein homophon geführt als simple mehrstimmige Sätze.

Eine Volksoper also, die auch dem einfachen Hörer keinerlei Rätsel aufgibt und durch ihre ständige Verbindung mit dem Liedgut und dem Tanz der Folklore in jedem Takt den Kontakt zu ihrem Publikum hält. Allerdings verrät Paliashvily auch in jedem Takt seine solide „westliche" Schulung: Der Orchestersatz ist in seiner Farbigkeit und seinem lyrischen Fluß die Arbeit eines sein Handwerk sicher beherrschenden Profis. Der demonstrative Dilettantismus, wie ihn der Kreis um Mussorgskij kultivierte, ist diesem Georgier völlig fremd. Der Reiz der Begegnung mit einem solchen Werk wäre größer, wenn differenzierter gesungen würde. Man hört von den ausnahmslos mit kernigen, substanzvollen Stimmen ausgestatteten Sängern ein permanentes Forte, ein ständiges Singen „mit Stentorstimme", des um so mehr ermüdet, als die Sänger von der Aufnahmetechnik ohnehin zu stark nach vorne geholt wurden, so daß das Orchester fast nur Backgroundfunktion hat, wenn es nicht in einigen Vorspielen hervortreten darf. Auf weiten Strecken wird es von den Sängern überdeckt. Daß das unentwegte Gebrüll — selbst der todmatte Abessalom in der Schlußszene kann sich nicht zu einem Piano durchringen — vom Komponisten keineswegs vorgesehen war, ist aus der dynamischen Differenzierung des Orchesters zu ersehen, die sich der Dirigent Didim Mirzchulava sehr angelegen sein läßt, wenn man auch manches mehr ahnt als hört. Auch die Chöre, die den Einfluß der russischen Kirchenmusik verraten, von der Paliashvily herkam, werden differenzierter gesungen.

Das Kommentarheft gibt eine instruktive Einführung in die Entwicklung der Kunstmusik Georgiens und eine Inhaltsangabe der einzelnen Szenen. Daß zwei der erläuterten Szenen auf der Aufnahme fehlen (Nr. 5 und 16), hätte man zumindest angeben sollen.

Eine interessante Begegnung mit einem Werk vom äußersten Rand der europäischen Opernszene, zu der 1919 noch keine Kunde von jenem Musiktheater gedrungen war, das damals den Westen bewegte: Strauss' „Elektra", Schönbergs Einakter, Strawinskys „Histoire du soldat". A.B.

**Alban Berg (1885—1935)**

Lulu (Gesamtaufnahme der vollständigen, in der Instrumentation des dritten Aktes von Friedrich Cerha hergestellten Fassung, in deutscher Sprache)

Teresa Stratas (Lulu), Yvonne Minton (Gräfin Geschwitz), Hanna Schwarz (Garderobiere; der Gymnasiast; ein Groom), Toni Blankenheim (der Medizinalrat; Schigolch, Polizeikommissar), Robert Tear (der Maler; ein Neger), Franz Mazura (Dr. Schön, Chefredakteur; Jack the Ripper), Kenneth Riegel (Alwa, Dr. Schöns Sohn), Gerd Nienstedt (Tierbändiger; Rodrigo, ein Athlet), Helmut Pampuch (der Prinz; der Kammerdiener; der Mädchenhändler), Jules Bastin (der Theaterdirektor; der Bankier), Jane Manning (eine Fünfzehnjährige), Ursula Boese (ihre Mutter), Anna Ringart (eine Kunstgewerblerin), Claude Meloni (ein Journalist), Pierre-Yves le Maiget (ein Diener); Georges Pludermacher, Klavier; Pierre Doukan, Violine; Orchestre de l'Opéra de Paris, Dirigent Pierre Boulez

DG 2740 213 (4 LP)

| | |
|---|---|
| Interpretation | 9 |
| Repertoirewert | 10 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 10 |
| Oberfläche | 9 |

Die Bereitschaft, Vorurteile gegen die bislang noch immer nicht unumstrittene Vervollständigung der fragmentarischen „Lulu" aufzugeben, dürfte schwinden, nachdem nun die erste Schallplattenaufnahme vorliegt. Die Summe der Kritiken nach der Uraufführung der dreiaktigen Fassung in der Pariser Oper am 24. Februar 1979 zeigte eine besondere Hartnäckigkeit, der seligen Witwe Berg und ihren Behauptungen über die Unvollendbarkeit mehr Glauben zu schenken als den Kennern der Materie. Manche, die sich durch einen Anruf bei der Universal Edition in Wien den Klavierauszug hätten besorgen können und die Angabe, wie lange die geplante textkritische Ausgabe des von Berg hinterlassenen Particells mit den Instrumentationsangaben noch dauern würde, behaupteten rundweg, hier würde Geheimniskrämerei betrieben, und forderten Öffentlichkeit für das, was schon offen lag. Die juristischen Auseinandersetzungen um die Instrumentation des dritten Aktes (vgl. Kurt Blaukopfs Kommentar in HiFi-Stereophonie 2/79) sind zur Zeit, da dies geschrieben wird, noch nicht beendet, aber die inzwischen stattgehabten Aufführungen (nicht nur in Paris, sondern auch in Zürich, dirigiert von Ferdinand Leitner, und in Frankfurt, dirigiert von Michael Gielen) haben trotz des Etiketts „versuchsweise" ein Fait accompli geschaffen, das nicht mehr rückgängig zu machen ist (vgl. die Uraufführungskritik in HiFi-Stereophonie 5/79).

Dieses „Versuchsweise", diese Unsicherheit der Rechtslage hatte zunächst eine Plattenfirma davor zurückschrecken lassen, die Verhandlungen mit dem Théâtre National de l'Opéra de Paris zum bindenden Abschluß zu bringen, um die Novität brandheiß auf den Markt zu werfen. Vielleicht hat damals auch ein Zweifel an der musikalischen Wirkung der Komplettierung eine Rolle gespielt. Nun — nachdem

das weitgehend positive Echo Entscheidungshilfe geboten hat — griff die Deutsche Grammophon zu. Günstige Voraussetzung für die Koproduktion, die nicht einfach als Live-Mitschnitt hergestellt wurde, sondern als Studioaufnahme, war ein Bindeglied zwischen zwei Institutionen in der Person von Pierre Boulez: Der Dirigent der Uraufführung ist zugleich Chef des IRCAM, des Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique. Mit dem eben erst fertiggestellten Saal des IRCAM, aus Lärmschutzgründen unterirdisch neben dem Pariser Centre Pompidou angelegt (siehe technische Beschreibung in HiFi-Stereophonie 10/78), stand ein ideales Aufnahmestudio zur Verfügung: Die variable Akustik des Raums mit seinen Wandelementen, deren Bewegung Absorptionsgrad und Nachhall kontinuierlich zu verändern erlaubt, wurde genutzt, um die Klangrelationen hervorragend abzustimmen. Besonders in den orchesterbegleiteten Sprechpassagen und bei den Übergängen von Sprache über Sprechgesang zu Gesang ist das Risiko groß, daß die Stimme zugedeckt würde — das geschieht nie, ohne daß etwa andererseits das Orchester gedrosselt klänge.

Studioaufnahme: das heißt, man hat auf die (gewiß oft nur scheinbare) Unmittelbarkeit der Bühne verzichtet, es gibt keine Spielgeräusche auf der Platte, und man hat sie auch nicht — worein Klangbastler unter den Toningenieuren oft ihren ganzen Ehrgeiz setzen — durch Hörspieleffekte aufgemotzt. Das wäre nicht nur platt, sondern würde der subtilen Illustrationskunst Bergs sogar einiges an Wirkung nehmen. Höchstens Raumverhältnisse sind dezent angedeutet: durch schwache Veränderungen von Präsenz und Nachhall wird Nähe und Ferne der Personen, auch die Größe des Raums ins Hörbild gesetzt, abgesehen von der Verteilung der Akteure auf der Stereobasis. Das Verhältnis zwischen Dauer und Pegel des Nachhalls ist gut ausgewogen, die von Boulez sehr streng, metrisch kühl und ausgezirkelt dirigierte (nur von gelegentlichen nicht ganz mit dem Orchester synchronen Phrasen der Sänger beeinträchtigte) Aufnahme gewinnt in der Wiedergabe eine kaum übertreffbare polyphone Klarheit, die dem analytischen Hören entgegenkommt. Es sei nicht verschwiegen, daß die unmittelbare Spannung, die Intensität, die Gielen — ohne strukturelle Einbußen — in der bislang wohl besten Live-Aufführung (an der Frankfurter Oper) erreicht hat, bei Boulez sich nicht so recht einstellen will.

Über die vielfältigen Symmetrien des Werks legt sich der Hörer erst jetzt, anhand der vollständigen Wiedergabe, zunehmend Rechenschaft ab: nicht nur die Symmetrien und Entsprechungen in der Personendramaturgie, die in der Besetzung der Pariser Oper ohnehin durchbrochen sind. Denn — was allerdings nur für die Bühne wichtig ist — der Medizinalrat des ersten Akts wird nicht personengleich mit dem (stummen) Prostituiertenkunden, der nur in den sekundenlangen Generalpausen des Orchesters auf der Platte kenntlich wird, besetzt, sondern Blankenheim taucht bereits wieder als Schigolch (der sein Asthma hörbar pointiert) auf. Aber auch die textlichen Entsprechungen lassen jetzt die intendierte Form erkennen: „Das war ein Stück Arbeit", sagt Dr. Schön, nachdem er den Maler über Lulu aufgeklärt hat, der sich gleich darauf den Hals durchschneidet — dasselbe sagt Jack the Ripper, Schöns Reinkarnation in diesem Stück, wenn er Lulu mit dem Messer massakriert hat. Und solche Beispiele lassen sich mehr finden. Die in der kompletten Fassung hergestellten Symmetrien und Entsprechungen im Musikalischen, von denen die Bühne bisweilen ablenkt, werden auf Platte mitunter erst ohrenfällig: etwa eine homophone rhythmische Figur beim Eintritt der Gräfin Geschwitz in die Londoner Absteige Lulus — ein Rhythmus, der vorwegnimmt, was Messiaen mit großem Getön „unumkehrbare Rhythmen" genannt hat. Und die Verklammerung der „Lulu" mit zeitlich benachbarten Werken wird ebenfalls klar: beispielsweise in den Violinarpeggien der sechsten Choralvariation (das Erpressungsduett zwischen dem mädchenhandelnden Marquis und Lulu), die an den Beginn des Violinkonzerts erinnern sollen.

Natürlich hat die Edition auch Schwächen. Eine war schon bei der Uraufführung erkennbar: die greuliche Aussprache der nichtdeutschen Sänger. Aber diesem sozusagen unvermeidbaren Makel hat ein gewisser Herr Elmar von Ottenthal („Dialogbetreuung") einen weit schlimmeren hinzugefügt, nämlich die schlichtweg falschen Deklamationen, die er auch den Deutschen im Team (Nienstedt oder Pampuch) einredete oder durchgehen hat lassen. Aber die Gesangsleistungen entschädigen weitgehend dafür. Teresa Stratas hält die Mitte zwischen Koloratur- und dramatischem Sopran, hat manchmal etwas grelle, bemühte Hochtöne über dem A, trifft dafür mit Sicherheit ein hohes D, verzichtet aber auf (von Berg im Particell alternativ notierte) Ausflüge in die höchsten Regionen bis zum E (!).

Weitere Glanzpartien: die Geschwitz von Yvonne Minton mit unangefochtenem, vielleicht allzu makellos glattem Mezzo, dessen Deklamation im Schlußbild zusammen mit der Harmonik der Geschwitz-Partie merkwürdige Anklänge an Debussys „Pelléas" heraufbeschwört; und vor allem Franz Mazura, der als eiskalter Machtmensch Schön zur Zeit wohl von niemand übertroffen werden kann.

Die Präsentation heischt Respekt. Das Libretto findet sich viersprachig im Beiheft, dazu grundlegende Aufsätze von Boulez, Cerha, Chéreau (der die Uraufführung inszenierte) und Douglas Jarman. Hier allerdings ein Wermutstropfen: weil „Lulu" mit musikalisch vernünftigen Schnittstellen auf sieben Plattenseiten paßt, hat man die achte genutzt, um drei der abgedruckten Essays von den Autoren aufsagen zu lassen. Darüber freuen sich Analphabeten oder Stimmfetischisten, aber keine Musikfreunde. Daß man — insbesondere wenn Boulez in seinem Essay ausdrücklich auf Werkverwandtschaften hinweist — den Freiraum nicht besser, mit Aufzeichnungen anderer Werke Bergs, genutzt hat, ist höchstens mit der Produktionseile oder der Kalkulation zu begründen, zu entschuldigen kaum. Es wäre sinnvoll gewesen, Stücke, die mit „Lulu" zeitlich, strukturell oder gar thematisch verwandt sind, anzubieten: etwa das Violinkonzert (und sei es als Neukoppelung mit der DG-eigenen Aufnahme Henryk Szeryngs) oder die Konzertarie mit Orchester „Der Wein" oder die „Symphonischen Stücke" aus „Lulu" zum Vergleich mit den entsprechenden Passagen der Oper... Möglichkeiten gäbe es genug.

Resumée: Der unbestreitbare Repertoirewert begründet sich zweifach. Nicht nur die erste Aufnahme eines der wichtigsten Werke unseres Jahrhunderts für die Opernbühne, vor allem auch — vollständig hin, vollständig her — die erste wenigstens überwiegend auf Bergs kompositorische Ansprüche eingehende Aufnahme reduziert die Bedeutung der beiden noch auf dem deutschen Markt erhältlichen Einspielungen der zweiaktigen, der fragmentarischen Fassung (eine unter Karl Böhm, eine unter Christoph von Dohnányi) auf ihren dokumentarischen Wert für die Interpretationsgeschichte. Aber auch die Konkurrenz darf sich freuen. Noch gibt es Möglichkeiten, es besser zu machen. Und was die Fertigung angeht: ordentlich, mit winzigen Schönheitsfehlern: Eines von zwei abgespielten Exemplaren hatte extrem starken, das andere kaum merkbaren Höhenschlag; die Streubreite der Qualität ist ein manchmal trauriges Kapitel. dp

**Siegfried Jerusalem**

Arien aus Lohengrin, Die Meistersinger von Nürnberg, Eugen Onegin, Die Verkaufte Braut, Oberon, Zauberflöte, Alessandro Stradella, Die Afrikanerin

Siegfried Jerusalem, Tenor; Münchner Rundfunkorchester, Dirigent Gabriel Chmura
(Produzent Allen Weinberg; Toningenieur Alfons Seebacher)

CBS 76 829 — 25 DM

| | |
|---|---|
| Interpretation | 7 |
| Repertoirewert | 7 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 7 |
| Oberfläche | 9 |

Der Tenor Siegfried Jerusalem, Jahrgang 1940, hat als Orchestermusiker (Fagott) begonnen, ist durch Zufall zum Singen gekommen, zunächst als Baß, dann als Bariton, und gilt heute als eine große Tenorhoffnung. Manche von diesen Hoffnungen bestätigt er mit diesem insgesamt gut gelungenen, vom Dirigenten Gabriel Chmura sorgfältig betreuten Recital. Jerusalem besitzt eine angenehm timbrierte, helle, gut sitzende, große lyrische Stimme mit kräftigem metallischem Kern. In der Höhe scheint die Stimme mit dem B an jene Grenze zu gelangen, jenseits derer die Sicherheit der Intonation und des Klangs gefährdet ist. Die Artikulation des Sängers ist sorgfältig, wenngleich nicht unbedingt sehr ausdrucksvoll und nuancenreich — sie wird geprägt von den klanglichen Möglichkeiten der Stimme, nicht von einer sprachlich-differenzierenden Intelligenz. Insofern könnte, müßte der Sänger von Tauber oder Gedda lernen. Ganz deutlich, daß dem Sänger die lyrischen Partien vorläufig noch besser liegen als die dramatischen — so gelingt die Bildnis-Arie aus der „Zauberflöte" besser und müheloser als das Preislied aus den „Meistersingern", wirkt die Szene des Hans aus der „Verkauften Braut" ausdrucksvoller und poetischer als die — vor allem in der Höhe nicht bewältigte — Vasco-Arie aus der „Afrikanerin". Es ist eine sehr deutsche, bei allem Glanz des Stimmkerns nicht eben sinnliche, aber dennoch ausdrucksvoll-schöne Stimme, die vor allem in den Szenen aus dem „Lohengrin" glänzend zur Geltung kommt. Ein erfreuliches Recital eines großen Talents, das man in einer sorgfältig produzierten Gesamtaufnahme erleben möchte. Akzeptable Klangtechnik, gute Oberfläche. Beiblatt mit einem hymnischen Text über den Sänger und mit den Arientexten. J.K.

**Weltstar Mirella Freni**

Arien aus Die Nachtwandlerin, I Capuleti ed i Montecchi, Carmen, Falstaff, Freund Fritz, Suor Angelica, Gianni Schicchi, La Bohème, Turandot, Madame Butterfly

Münchner Rundfunkorchester, Dirigent Ino Savini; Orchester der Wiener Volksoper, Dirigent Argeo Quadri

Ariola Eurodisc 300 076-370

| | |
|---|---|
| Interpretation | 6—9 |
| Repertoirewert | 7 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 6 |
| Oberfläche | 5 |

Als Mirella Freni diese — leider auf der Hülle nicht datierten — Aufnahmen machte, war sie beileibe noch nicht der Weltstar, als der sie auf dem geschmacklosen Cover dieses prospekthaft aufgemachten Doppelalbums angepriesen wird — die junge Sängerin befand sich eben auf dem Wege zum Ruhm. Und wenn man den Einführungstext Ulrich Schreibers richtig, das heißt zwischen den Zeilen, liest, so wird man schon da auf bestimmte Probleme der Sängerin aufmerksam gemacht. Diese offenbaren sich am deutlichsten in der ersten Szene, im Rezitativ und in der Arie der Amina aus Bellinis „La Sonnambula". Für diese Partie bringt Frau Freni zwar den mädchenhaft-elegischen Stimmklang, nicht aber die klassische Belcanto-Technik mit. Vokalische Zierfiguren werden durch ein eingeschobenes „H" zerrissen, Triller erst gar nicht versucht oder nur vage angedeutet — das ist, bestenfalls, eine Umfunktionierung einer formalistischen vokalen Sprache in einen elegisch-empfindsamen Vortrag. Höchst problematisch steht es um die Intonation der Sängerin: Viele Töne werden von unten angesungen, dann aus einem zarten Piano crescendiert, was zwar zu dem führt, was Schreiber mit der Metapher Thomas Manns als „Fülle des Wohllauts" bezeichnet, aber einhergeht mit einer bisweilen ärgerlichen rhythmischen Instabilität (die beiden begleitenden Dirigenten werden denn auch in eine reine Dienerrolle zurückgedrängt). Mit Abstand am besten gelingen der Sängerin die Szenen aus Puccinis Opern (ohne daß sie, wie etwa Maria Callas, eine spezifische Rollendramaturgie zu entwickeln wüßte), wo die Schlichtheit des Vortrags zusammen mit klanglicher Schönheit und Anmut voll überzeugen. Weit weniger überzeugend sind die beiden Tenorpartner: Victor Remsey als Partner im Duett aus „La Bohème", Gianni dal Ferro als Pinkerton in „Butterfly". In summa also ein nicht überragendes, aber durchaus interessantes Programm mit einer Sängerin, die ihre Anlage inzwischen glänzend entwickelt hat und auch die ihr gemäßen Rollen singt. Insofern dokumentieren diese Platten, daß aus guten Anlagen mehr werden kann als ein Topstar — nämlich eine kluge, auf ihre Möglichkeiten sich beschränkende Interpretin. Akzeptable Klangtechnik, aber starkes Rauschen und völlig verknackte Oberfläche. J.K.

**George Adams — Sound Suggestions**

Baba; Imani's Dance; Stay Informed; Got Somethin' Good For You; A Spire

George Adams (ts, voc); Heinz Sauer (ts); Kenny Wheeler (tp, fl-h); Richard Beirach (p); Dave Holland (b); Jack DeJohnette (dr); aufgenommen Mai 1979 in Ludwigsburg
(Produzent Manfred Eicher; Toningenieur Jan Erik Kongshaug)

ECM 1141

| | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 9 |
| Repertoirewert | 9 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 9 |
| Oberfläche | 9 |

Die Platte des Ex-Mingus-Tenorsaxophonisten George Adams fällt ganz aus dem Rahmen des von ECM Gewohnten: nicht nur als Platte, die ganz und gar „jazzig" ist, sondern auch als eine mit nahezu traditionellem modernem Jazz. Wie gesagt: „nahezu"! Denn — abgesehen von einigen Aspekten der Kompositionen, etwa Sauers repetitivem „Stay Informed" — an dieser Musik ist nur die Art der Interpretation nicht — sagen wir einmal — „traditionalistisch" im Sinne des derzeitigen Bebop-Revivals. Dafür ist zuerst einmal die Rhythmusgruppe maßgebend, die — ohne etwa den Swing zu verlieren — ganz freizügig-emanzipiert und doch die Bläser unterstützend agiert: eine der besten denkbaren Rhythmusgruppen, eigentlich mehr, als dieser überkommene Begriff ausdrücken kann. Jede Platte gewinnt durch die Teilnahme von Kenny Wheeler: Neben einigen wunderbaren Soli trägt er zwei sehr europäische Kompositionen bei. (Randbemerkung: Der Trompeter stammt aus Kanada, lebt schon lange in England.) Sauer klingt gleichzeitig spröder und intellektueller als sein Instrumentkollege Adams, doch kann man den Frankfurter als kongenialen Partner bezeichnen. Adams bläst mir passagenweise fast etwas zu wild. Seine Stücke erinnern in der Anlage an Mingus. Tja, und außerdem singt er da einen richtigen Blues: „Got Somethin' Good For You". Wer hätte das von ECM gedacht?! G. B.

**Toto Blanke's Electric Circus Featuring Stu Goldberg — Friends**

Birds Of A Feather; Asiento; Hallo J.; Billi; Floating; Winterlied; I'm A Stranger Here Myself; Friends (Dedicated to T. Blanke)

Toto Blanke (g); Stu Goldberg (keyboards); Mat Nadolny (sax); Norbert Dömling (b); Heinrich Hock (dr); Trilok Gurtu (perc); aufgenommen im April 1979
(Produzenten Toto Blanke, Norbert Dömling; Toningenieur „George")

Bacillus BAC 2063 Z (Bellaphon)

| | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 6 |
| Repertoirewert | 6 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 10 |

Der elektrisch verstärkte Jazz steckt, scheint mir, in einer Krise. Er hat offenbar seine Möglichkeiten ausgeschöpft. Nichts an der vorliegenden Platte läßt einen aufhorchen. Das alles meint man schon mehrmals gehört zu haben. Da nützt auch das versierte Gitarrenspiel Toto Blankes nichts. Der immergleiche eingeebnete Sound, die Synthesizerverzerrungen drängen sich in den Vordergrund und lassen die musikalische Erfindung nebensächlich erscheinen. Ein Titel heißt „Floating", und er trifft den Nagel auf den Kopf: Das gleitet alles so dahin, aber Inspiration ist nicht zu entdecken. Th. R.

**The United Jazz & Rock Ensemble — The Break Even Point**

Boorcet; Chateau Sentimental; Sparrhärmlingslied; Alfred Schmack; Sidewalk; Amber; Song With No Name; One Sin A While

Ian Carr, Ack Van Rooyen, Kenny Wheeler (tp, fl-h); Albert Mangelsdorff (tb); Barbara Thompson (ss, ts); Charlie Mariano (ss, as); Wolfgang Dauner (p, synth); Volker Kriegel (g, sitar-g); Eberhard Weber (b); Jon Hiseman (dr, perc); aufgenommen im April 1979
(Produzenten: die Musiker; Toningenieur Gibbs Platen)

Mood Records 23600

| | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 7 |
| Repertoirewert | 7 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 8 |

Wenn man sich im Untertitel „Band der Bandleader" nennen kann, hat man eine Menge Trumpfkarten in der Hand. Das Ansehen und die Beliebtheit, die man genießt, sind groß; da bündeln sich Anhängerschaften des Rock (und Jon Hiseman *ist* ein phantastischer Schlagzeuger, daran ist nicht zu rütteln), der Avantgarde (obgleich man an die entsprechenden Aktivitäten von Albert Mangelsdorff, Wolfgang Dauner und Kenny Wheeler in diesem Zusammenhang nicht unbedingt denken muß), des lyrischen Jazz-Rock (Volker Kriegel und seine sanften Irren) und der neuen Innerlichkeit (Eberhard Weber und seine Klangfarben) zu einer großen Sympathieerklärung. Die bleibt denn auch nicht ohne Folgen: 74000 verkaufte LPs sind für eine Jazzgruppe sensationell und stärken das Rückgrat erheblich. So gesehen ist die dritte LP dieser Gruppe ein hervorragendes Zeugnis der deutschen Jazzszene. Und doch habe ich einen Vorbehalt. Blicke ich auf die kompositorische Ernte des Ensembles — und sie ist das, was im Augenblick zählt —, so finde ich: Volker Kriegels „Stumbling Henry's Divorcemarche", der mit seinen ungeraden Metren das Gefühl verleiht, als sei immer ein Bein vom Tisch zu kurz, Charlie Marianos „South Indian Line" mit der intensiven Ausbreitung östlicher Meditationsstimmung mittels des Nagaswaram, Eberhard Webers „Pale Smile", eine in ihrer morbidfahlen Dekadenz immer noch seltsam faszinierende Klangstudie, und Wolfgang Dauners „Bebop-Rock", die Zugnummer mit der großen Sogkraft und der ideale Rausschmeißer für jedes Live-Konzert. Alle diese Titel sind jedoch Titel der ersten beiden Schallplatten. Mit anderen Worten: Die Leader stehen vor der Herausforderung, jetzt nicht nachzulassen, sondern das Potential, das sie haben, weiterhin sichtbar zu machen. Es geht nicht an, daß so hervorragende Musiker wie Kenny Wheeler und Eberhard Weber nur als austauschbare Satzspieler im Ensemble sitzen. Das Reservoir muß ausgeschöpft werden, die Palette breiter erstrahlen. — Um das etwas blech- und höhenlastige Klangbild in den Griff zu bekommen, haben sich neben Tonstudioleiter Gibbs Platen auch die Musiker Dauner, Weber, Kriegel und Mangelsdorff um die Abmischung bemüht. Li.

**Cecil McBee Sextet — Compassion**

Pepi's Samba; Undercurrent; Compassion

Cecil McBee (b); Chico Freeman (ss, ts); Joe Gardner (tp); Dennis Moorman (p); Steve McCall (dr); Famoudou Don Moye (perc); aufgenommen live 1977 in New York
(Produzent Cecil McBee; Toningenieur Bob Cummins)

Enja 3041 (Bellaphon)

| | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 7 |
| Repertoirewert | 7 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 6 |
| Oberfläche | 8 |

„Compassion" ist die zweite Platte, die bei einem Engagement im New Yorker Jazzlokal „Sweet Basil" vom Cecil-McBee-Sextett gemacht wurde. Die erste Platte hieß „Music From The Source" (Enja 3019), und ich habe sie in HiFi-Stereophonie 7/79 mit 7, 6—7, 6, 8 bewertet. Ich bleibe dabei: Das ist ganz interessanter Jazz auf der Höhe der Zeit, aber auch gar nichts Außergewöhnliches. Der stärkste Musiker scheint mir McBee selbst zu sein. Auch Tenorist Chico Freeman aus Chicago (auf den neunundsiebziger Jazztagen mit seinem legendären Vater Von Freeman zu hören) hat als Solist einiges Format. Er erinnert mich an Wayne Shorter in dessen jungen Jahren bei Blakey und Miles. Die Stücke — durchweg an die Hardbop-Tradition angelehnt — sind nicht ohne Reiz: Bei „Pepi's Samba" folgt eine bopige Linie auf eine lange Perkussionseinleitung, das beschwingte „Undercurrent" erklingt mit Sopran und Trompete, das Titelstück ist ein „modales" Thema über einem Sechsviertelmetrum. Wären die Aufnahmen etwas kürzer und enthielte das Album dafür ein paar Stücke mehr, wäre das sicher von Vorteil. Der wohl packende Eindruck beim Live-Hören kommt nämlich über die Platte nicht mehr ganz an. G. B.

**Cherry / Redman / Haden / Blackwell — Old And New Dreams**

Lonely Woman; Togo; Guinea; Open Or Close; Orbit Of La-Ba; Song For The Whales

Don Cherry (tp, p); Dewey Redman (ts, musette); Charlie Haden (b); Ed Blackwell (dr); aufgenommen August 1979 in Oslo
(Produzent Manfred Eicher; Toningenieur Jan Erik Kongshaug)

ECM 1154

| | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 9 |
| Repertoirewert | 7 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 10 |
| Oberfläche | 9 |

Ornette Colemans Ballade „Lonely Woman", von ihm selbst vor Jahren herb und trocken gespielt und aufgenommen, wirkt in der Interpretation seiner langjährigen Weggefährten noch melancholischer als gewohnt, fast nostalgisch. Man glaubt zu spüren, daß diese Musiker seit den alten Zeiten, der Blüte des Free Jazz, weiter gereift sind. Allerdings trägt auch die hervorragende Aufnahmetechnik dazu bei, Ornettes erzählende Linie fast feierlich klingen zu lassen. Und doch ist diese Platte nicht nur eine Transposition von Colemans musikalischem Konzept in das Jahr 1979: Don Cherry hat sich weiterentwickelt, und Dewey Redman ist ein so kreativer Saxophonist, daß er selbst neben Ornette Coleman als eigenständiger Improvisator zur Geltung kam und kommt. Redman ist vor allem auf der ersten Seite solistisch hervorragend; Cherry bläst beispielsweise bei „Orbit" Dinge, die seine Erfahrungen seit der Zusammenarbeit mit Ornette widerspiegeln. Was dieses Quartett allerdings besonders auszeichnet: Das sind vier wirklich gleichwertige und gleichberechtigte Spieler. Charlie Hadens Baßkünste sind bekannt, doch es gilt auch, darauf hinzuweisen, daß Ed Blackwell einer der wichtigsten Jazzschlagzeuger ist: Keiner ist musikalischer. Blackwell spielt auf dem Schlagzeug wie auf einem „wohltemperierten" Instrument. Übrigens: Derartige Musik — auch mit ihrer historischen Perspektive — könnte von einem guten Hüllentext mehr profitieren als von dem Farbfoto der vier Musiker. Daher der geringere Repertoirewert.
Von der kalifornischen Zeitschrift „Rolling Stone" wurde „Old And New Dreans" zur „Platte des Jahres" erklärt. G. B.

**Commodore Classics — Coleman Hawkins**

Smack; Smack; I Surrender Dear; I Surrender Dear; I Can't Believe That You're In Love With Me; I Can't Believe That You're In Love With Me; Dedication

Coleman Hawkins (ts); Roy Eldridge (tp); Benny Carter (as); Bernard Addison (g); John Kirby (b); Big Sid Catlett (dr); aufgenommen im Mai 1940

Esquire Bounce; Esquire Bounce; Boff Boff; Boff Boff; My Ideal; My Ideal; Esquire Blues; Esquire Blues

Coleman Hawkins (ts); Cootie Williams (tp); Edmond Hall (cl); Art Tatum (p); Al Casey (g); Oscar Pettiford (b); Big Sid Catlett (dr); aufgenommen im Dezember 1943
(Produzent Milt Gabler)

London 6.24056 AG (Teldec) 12,80 DM

| | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 10 |
| Repertoirewert | 10 |
| Aufnahme-, Klangqualität | H |
| Oberfläche | 9 |

**Commodore Classics — Ben Webster / Don Byas**

Sleep; Sleep; Linger Awhile; Linger Awhile; Memories Of You; Memories Of You; Just A Riff

Ben Webster (ts); Marlowe Morris (p); John Simmons (b); Big Sid Catlett (dr); aufgenommen im März 1944

Indiana; I Got Rhythm

Don Byas (ts); Slam Stewart (b)

Candy

Don Byas (ts); Teddy Wilson (p); Slam Stewart (b); aufgenommen im Juni 1945

You Need Coachin'; These Foolish Things

Don Byas (ts); Hot Lips Page (tp); Earl Bostic, B.G. Hammond (as); Clyde Hart (p); Al Lucas (b); Jack Parker (dr); aufgenommen im September 1944
(Produzent Milt Gabler)

| London 6.24058 AG (Teldec) | 12,80 DM |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 8 |
| Repertoirewert | 9 |
| Aufnahme-, Klangqualität | H |
| Oberfläche | 9 |

**Commodore Classics — Eddie Condon**

Love Is Just Around The Corner; Love Is Just Around The Corner; Beat To The Socks; Carnegie Drag; Carnegie Jump; Jada; Jada; Embraceable You; Meet Me Tonight In Dreamland; Meet Me Tonight In Dreamland; Diane; Diane; Serenade To A Shylock; Serenade To A Shylock

Eddie Condon (g); Bobby Hackett (co); George Brunis / Jack Teagarden (tb); Bud Freeman (ts); Pee Wee Russell (cl); Jess Stacy (p); Art Shapiro (b); George Wettling (dr); aufgenommen im Januar und April 1938
(Produzent Milt Gabler)

| London 6.24054 AG (Teldec) | 12,80 DM |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 7 |
| Repertoirewert | 7 |
| Aufnahme-, Klangqualität | H |
| Oberfläche | 9 |

**Commodore Classics — Wild Bill Davison**

That's A Plenty; That's A Plenty; Panama; Panama; Riverboat Shuffle; Riverboat Shuffle; At The Jazzband Ball; Muskrat Ramble; Muskrat Ramble; Clarinet Marmalade; Clarinet Marmalade; Original Dixieland One Step; Original Dixieland One Step; Baby Won't You Please Come Home; Baby Won't You Please Come Home

Wild Bill Davison (tp); George Brunis (tb); Pee Wee Russell, Edmond Hall (cl); Gene Schroeder (p); Eddie Condon (g); Bob Casey (b); George Wettling (dr); aufgenommen im November 1943
(Produzent Milt Gabler)

| London 6.24059 AG (Teldec) | 12,80 DM |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 7—8 |
| Repertoirewert | 7 |
| Aufnahme-, Klangqualität | H |
| Oberfläche | 9 |

Mit den Commodore Classics kommen bei London / Teldec zehn Wiederveröffentlichungen des traditionellen Jazz heraus, von denen einige zu den unentbehrlichen Meilensteinen der Jazzgeschichte zählen. In erster Linie ist da zu denken an die Platte mit Coleman Hawkins. Mit seinen „Chocolate Dandies" und den „Leonard Feather's Allstars" spielte er 1940 und 1943 einige Improvisationen ein, die den besten Comboaufnahmen der Swingära von Benny Goodman, Lionel Hampton und Django Reinhardt gleichzusetzen sind. Benny Carter bläst da seine singbarmelodiösen, als dialogisches Selbstgespräch angelegten Altsaxophonlinien, Roy Eldridge die expressive Hot-Trompete, die in den letzten Jahren nur noch mit übertriebener Effekthascherei von ihm zu hören war, und Hawkins selbst dominiert mit seiner rhapsodischen Erzählweise. „Smack", „I Can't Believe That You're in Love With Me", „Esquire Bounce", „Boff Boff" und „Esquire Blues" kann man immer wieder als Musterbeispiel von spontanem Jazz im Stil der Swingära hören. Die Musik ist so gut, daß auch die Alternativ-Takes keine Ermüdungserscheinungen hervorrufen, zumal sie in zwei Fällen völlig andere Musik hervorbringen. So ist „I Can't Believe That You're in Love With Me" in der Zweitversion als gänzlich verschiedener Titel zu hören, nämlich eine in langsamem Tempo (sicher vorher) eingespielte Fassung, die zurückgestellt wurde, nachdem sich herausstellte, daß der zweite Take in doppeltem Tempo die Musiker mehr vorangepuscht hatte. Im „Esquire Bounce" ist überraschend, daß Hawkins in der zweiten Version ebenfalls ein völlig anderes Solo spielt — treffender Beleg für die Verfechter der These, die in der spontanen „dionysischen" Hervorbringung von Musik den unwiderlegbarsten Beweis für die Existenzberechtigung des Jazz sehen. Bei den „Allstars" auf Seite zwei besticht die Virtuosität von Art Tatum; auch die Rhythmusgruppe bekommt durch Oscar Pettiford ein größeres Gewicht. Hawkins ist nun auf dem Höhepunkt seiner Entwicklung. Es gibt keinen Ton, den er früher oder später definitiver hätte spielen können. „Boff Boff" ist — 1943 geschrieben — das vielleicht erste Thema im Bebop-Stil.

Mit der Platte von Ben Webster und Don Byas hört man zwei Mitbewerber des Tenorsaxophonisten aus der gleichen Zeit, 1944/45. Sie können ihm nicht ganz das Wasser reichen, jedoch gelang Webster im Nacheifern ein eigener Stil, der zwischen Zärtlichkeit und Ekstase pendelte, während Don Byas mehr als Bindeglied zwischen Lester Young und der Bebop-Generation fungierte. Webster spielt vier Titel, davon drei mit Alternativ-Takes, als Bläser des Big-Sid-Catlett-Quartetts, wobei „Sleep" interessant ist, das man bisher eigentlich nur von der Rhythm-and-Blues-Version des Earl Bostic kannte, und „Linger Awhile" in den Breaks zwischen Baß und Schlagzeug die Qualitäten — das speziell markierte Timing — des Bandleaders Sid Catlett herausstreicht. Don Byas spielt im Duo mit dem Bassisten Slam Stewart zwei Titel (live aus einem Town-Hall-Konzert), drei weitere Titel im Trio beziehungsweise mit dem Hot-Lips-Page-Orchester. Davon sind vor allem die beiden Duoaufnahmen beachtlich; zunächst als Pausenfüller und Lückenbüßer des Abends eingesetzt, wurden sie zu Recht zu einem großen Erfolg. Byas spielt so flüssig und inspiriert, daß man an das Duo zwischen Johnny Griffin und Bud Powell in Paris 1960 denkt. Sein Partner Slam Stewart hat mit dem Gag des gestrichenen Basses, zu dem er in Oktavenabstand unisono brummt, wie üblich die Lacher auf seiner Seite.

Die beiden Platten von Eddie Condon und Wild Bill Davison sind gute Belege für den Dixieland-Jazz à la Condon, das heißt den Chicago-Stil in New York, wichtig vor allem als das große Vorbild unserer heutigen Dixieland-Bands (das andere ist die archaische Richtung der Bunk Johnson / George Lewis / Ken Colyer / Chris Barber-Schule). Zahllose Amateurjazzer bemühen sich in den Clubs und Kellern heutzutage, dem hier vertretenen „Windy-City-Jazz" der Musiker Bobby Hackett, Bud Freeman, Pee Wee Russell, Jess Stacy und George Wettling nachzueifern. Auf Seite zwei wird Posaunist George Brunis durch Jack Teagarden ersetzt, wodurch diese Titel etwas von der eloquenten Melancholie des Halbindianers mitbekommen.

Die Platte mit Wild Bill Davison — er ist neben Bud Freeman der einzige Überlebende der hier Mitwirkenden, und beide kommen in letzter Zeit oft und gern nach Europa — ist in Besetzung und Titelmaterial sehr ähnlich, lediglich fünf Jahre jünger und deshalb im Klang weniger mulmig. Davison hat als Trompeter die härtere Attacke gegenüber dem weichen, lyrischen Ton Bobby Hacketts. Zwei Platten auch für alle, die der vergriffenen Eddie-Condon-Scheibe „Jam Session Coast To Coast" auf CBS, früher Philips, nachtrauern.

Zur Abrundung sei erwähnt, daß zu der Commodore-Reihe auch die unentbehrliche Lester-Young-Platte „Kansas City Six And Five 1938" — eine Basie-Gruppe ohne den Count mit dem meisterhaften „Way Down Yonder In New Orleans" — gehört sowie die Billie-Holiday-Veröffentlichung „Fine And Mellow" von 1939/44. Li.

**David Friesen — Waterfall Rainbow**

Spring Wind; French Festival; Waterfall Rainbow; Castles & Flags; The Peace That Passes Understanding; Song Of Switzerland; Song Of The Stars; Dancing Spirits Before The Lord; Flight Of The Angels

David Friesen (b); Ralph Towner (g); John Stowell (e-g); Paul McCandless (oboe, b-cl); Nick Brignola (fl); Bobby Moses (dr); Jim Saporito (perc); aufgenommen im Juni/August 1977
(Produzent David Friesen; Toningenieur Fred Miller)

| Inner City 1027 | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 8 |
| Repertoirewert | 7 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 6 |

**David Friesen / John Stowell — Through The Listening Glass**

Wisdom's Star; Tabla / Eternal Friend; Opening Out; Through The Listening Glass; Peace For The Enduring Heart; Carousel Parade; Ancient Kings; Autumn Ballet; Frontal Dichotomy; Wings Of Light; High Places; Secret Moments Of Silence

David Friesen (b, perc); John Stowell (g, cymbals); Gary Campbell (ss, ts); aufgenommen im Juli/August 1978
(Produzent David Friesen; Toningenieur Mike Barbiero)

| Inner City 1061 | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 7—8 |
| Repertoirewert | 8 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 6 |

Auf den Berliner Jazztagen 1979 wurde der junge Bassist David Friesen von George Gruntz treffend als Vertreter des „grünen Jazz" bezeichnet. In der Tat: das lebhafte Bekenntnis Friesens zu seinem einhundertfünfundachtzig Jahre alten Guinot-Instrument, zur natürlichen Spielweise des akustischen Basses, darüber hinaus zu Reinheit und Sparsamkeit, Betonung des Individuellen, Verzicht aufs Technische deckt sich mit den Intentionen der „Grünen" (wobei es die Musik der lyrischen Innerlichkeit natürlich schon länger gibt — hier bei ECM, in den USA bei Gruppen wie „Oregon"). Die zweite und dritte Platte des amerikanischen Newcomers enthält in sich versponnene und ruhige Musik, die Natur, Weite und fließende Bewegung assoziiert und einen (unausgesprochenen) Gegenpol zur donnernden Lautstärke des Rock (-Jazz) bildet. Die Titel der Stücke zeigen schon die antizivilisatorische und spirituelle Einstellung der Musiker. Friesens virtuoses, äußerst flüssiges Solospiel schließt an die Tradition des emanzipierten Basses an, an Namen wie Scott LaFaro, Dave Holland und Eddie Gomez, für die hohe Intonationssicherheit unabdingbare Voraussetzungen des Spiels sind, hat aber auch etwas von der Selbstverliebtheit vieler Bassisten. „Waterfall Rainbow" kommt geistig und besetzungsmäßig eindeutig aus dem Oregon-Kreis, durch die Oboe und das Englischhorn (von Paul McCandless) wird der melancholische, jazzfremde Zug betont. „Through The Listening Glass" ist noch intimer durch die Duo- und Triobesetzung. Durch den Wechsel von Friesen zur Bambusflöte und von John Stowell, seines Gitarrenpartners, zu Perkussion und Daumenklavier gibt es instrumentale Abwechslungen, allerdings auch Passagen mit „Raum", sprich Langatmigkeit. Der Klang entspricht der Sorgfältigkeit der Produktion, die Pressung ist, wie oft bei amerikanischen Platten, nicht ganz geräuschfrei. Li.

**Jasper van't Hof / George Gruntz — Fairytale**

Fairytale: Cinderella Friday Night; Filomell And Procné; Swallow And Nightingale; „Boom! Boom! Boom!"; The Rat Catcher; 1001 Night; Home Again

Jasper van't Hof (p, synth, keyboards); George Gruntz (p, synth, keyboards, ld); Jan Akkerman (g); Kenny Wheeler (fl-h); Studiomusiker und Mitglieder der First Hippopotamus Brass Band des 69. königlichen Regiments der britischen Königin; aufgenommen in London und Holland 1978
(Produzenten Jasper van't Hof, George Gruntz; Toningenieure Steve Nye, Jan Schuurman)

| Metronome MPS 0068.236 | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 8/7 |
| Repertoirewert | 6 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 8 |

George Gruntz und Jasper van't Hof haben diese Platte vor allem aus Begeisterung über die Möglich-

kalt, mit der „First Hippopotemus Brass Bend" zusammenarbeiten zu können, in Angriff genommen. Dieses britische Militär-Musikkorps sei einmalig, sagte mir George Gruntz, kaum eine andere Formation von Bläsern spiele so weich, erreiche einen derartig runden, delikaten Klang. Die Idee, eine solche Kombination — eben: Hörner mit etlichen Jazzstudiobläsern plus Jazzsolisten an Flügelhorn und Trompete (Kenny Wheeler), Gitarre (Jan Akkerman) und Keyboards (die beiden Leader) — zu wagen, ist gut. Diese Idee und die Themen sowie deren Arrangements sind auch mit den acht Punkten in der musikalischen Bewertung gemeint. Weniger glücklich finde ich die Realisation des Projektes: Man hätte die Solopassagen etwas anders einteilen und verteilen können. Die Synthesizer stehen mir zu sehr im Vordergrund, von Trompeter Kenny Wheeler hört man zu wenig, weitere Bläsersolisten hätten zusätzliche Akzente in die schwergewichtig arrangierte Musik setzen können, die jedoch insgesamt recht farbig gestaltet ist. Die Platte dürfte auch für Nicht-Jazzer reizvoll zu hören sein. G. B.

**Stu Goldberg / John Lee / Gerry Brown — Fancy Glance**

What It Is; Pokhara; Tears; Night Of The Kings; That's The Joint; Sangre Caliente; Organism; The Mypsy

Stu Goldberg (keyboards); John Lee (b); Gerry Brown (dr); aufgenommen im April 1979 (Produzent Wolfgang Lackerschmid; Toningenieur Jochen Scheffter)

Sandra SMP 2104

| | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 6 |
| Repertoirewert | 6 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 9 |
| Oberfläche | 8 |

Stu Goldberg, der versierte Keyboard-Mann, mit einer routinierten Rhythmusgruppe. Das Resultat läßt technisch nichts zu wünschen übrig. Was fehlt, ist lediglich musikalische Substanz. Das zockelt zwar sehr schön rhythmisch daher, ist aber stellenweise von modischem Disco-Gestampfe nicht zu weit entfernt. In schönem Kontrast zu solchen dürftigen Titeln steht insbesondere das Pianosolo „Sangre Caliente", in dem Goldberg seine Fähigkeiten voll ausspielen kann. Th. R.

**Theo Jörgensmann Quartet — Song Of BoWaGe**

Ludy For Youdy; Rest And Feel; Bassclarinet; Woodwin Waltz; Türkis; Here She Comes, There She Goes; Green, Green Grass Of Home; Song Of BoWaGe

Theo Jörgensmann (cl); Uli P. Lask (ts, ss); Kai Kanthek (b); Dionys Kube (dr); aufgenommen Mai 1979 in Köln
(Produzent Kurt Renker; Toningenieur Udo Gering)

CMP Records 8 ST

| | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 7 |
| Repertoirewert | 7 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 8 |

**Frederic Rabold Crew — Funky Tango**

Funky Tango For A.M.; Nina's Dance; Newtones; Goblins; Patience; Fingerfarben

Frederic Rabold (tp, fl-h); Lauren Newton (voc); Eric Stengl (as, ss, cl); Wilfried Eichhorn (ts, b-cl, fl); Welter Hüber (bs, b-cl); Jürgen Dollmann (p); Tomas Stabenow (b); Manfred Kniel (dr); aufgenommen Februar 1979 in Stuttgart
(Produzent Joachim-Ernst Berendt; Toningenieur Gibbs Platen)

MPS 0068.242 (Metronome)

| | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 8/7 |
| Repertoirewert | 8 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 9 |
| Oberfläche | 8 |

**Günter Lenz' Springtime — Znel**

Petaluma; Gloomy Lights; Cozido; Holzbein; Znel; Blow Up The Cage

Günter Lenz (b); Johannes Faber (tp); Leszek Zadlo (ts, ss, fl); Frank St. Peter (as, cl, fl); Bob Degen (p); Joe Nay (dr); aufgenommen 1978 in Stuttgart
(Produzenten: die Musiker; Toningenieur Gibbs Pleten)

Mood Records 23444

| | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 9/7 |
| Repertoirewert | 8 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 9 |
| Oberfläche | 8 |

**Riot — Black Hill**

Salzfisch; Black Hill; Some Days Of My Life; Middelheim Special; The Border; For Bibi

Uli Beckerhoff (tp, fl-h); Christof Lauer (ts, ss); Andy Lumpp (p); Rainer Linke (b); Wolfgang Ekholt (dr); aufgenommen 1978 in Frankfurt/Main
(Produzenten Gerlinde Engelhardt, Peter Giger; Toningenieur Paul-Gerhard Landsiedel)

Nagara Mix 1017-N (Bellaphon)

| | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 8 |
| Repertoirewert | 8 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 7 |

**Changes — Home Again**

Home Again; Trees; Little Waltz; Samba Du Commerce; Some Days Of My Life; Blues For Ed

Wolfgang Engstfeld (ts, ss); Uli Beckerhoff (tp, fl-h); Ed Kröger (p); Peter Bockius (b); Peter Weiss (dr); aufgenommen in Ludwigsburg 1979
(Produzent Changes; Toningenieur Carlos Albrecht)

EGO Records 4015

| | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 9 |
| Repertoirewert | 8 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 9 |
| Oberfläche | 8 |

**Albert Mangelsdorff — Tension**

Club Trois; Blues Du Domicile; Set 'Em Up; Varié; Tension; Ballade für Jessica Rose

Albert Mangelsdorff (tb); Günter Kronberg (as, bs); Heinz Sauer (ts); Günter Lenz (b); Ralph Hübner (dr); aufgenommen 1963 in Frankfurt/Main
(Produzent Horst Lippmann; Toningenieur Dieter von Goertze)

L+R Records 41.001 (Bellaphon)

| | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 9 |
| Repertoirewert | 9 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 7 |
| Oberfläche | 8 |

Sechs Beispiele für Jazz aus Deutschland: Theo Jörgensmann, Frederic Rabold, Günter Lenz, Riot, Changes und Albert Mangelsdorff.
Der Klarinettist Theo Jörgensmann sagt über die Musik seines Quartetts: „Wir spielen eine freie Musik, die mit traditionellen Werten arbeitet, d.h., wir spielen rhythmus- und themenbezogen, wir haben Rock-Einflüsse, spielen modal, haben Bop-Einflüsse. In unserer Musik finden sich die meisten stilistischen Bereiche, die im Jazz abgedeckt wurden, verbunden mit Werten, die der Free-Jazz hervorgebracht hat." Tatsächlich hat die Gruppe gegenüber früheren Platten — etwa „Straightout" — einiges von ihrem avantgardistischen Biß aufgegeben: Die Themen sind singbarer geworden, die Rhythmen häufiger auf den Jazzrock bezogen. Insbesondere von der Besetzung her — Klarinette neben Saxophon — ist dieses Quartett interessant. Im Blickpunkt steht jedoch Jörgensmanns kraftvolle Klarinettenstimme, die man sich tatsächlich in verschiedenen Jazzrahmen vorstellen könnte.
Die Frederic Rabold Crew ist eine Formation mit großem Klangreichtum. Zu den vier Bläsern, die neben dem Trompete und Flügelhorn spielenden Crew-Leader die gesamte Saxophon- und die Klarinettenfamilie abdecken, kommt die Sängerin Lauren Newton, eine junge Amerikanerin, die in Stuttgart Gesang studiert hat und deren Scat-Technik in hohem Maß artistisch ist. Neben Rabold selbst erscheint mir Wilfried Eichhorn auf Tenorsaxophon und Baßklarinette als der stärkste Solist. In der Bewertung gilt die höhere Ziffer jedoch den Kompositionen und Arrangements und die niedrigere der Interpretation. Am besten gefallen mir Rabolds „Tango" und „Fingerfarben" von Schlagzeuger Manfred Kniel.
Auch im Falle der Springtime von Günter Lenz gilt die höhere Bewertung den Kompositionen, die alle von dem Leader und Bassisten selbst stammen. Man fragte übrigens, warum diese Gruppe bei den Berliner Jazztagen 1979 an der Mingus-Würdigung beteiligt war. Nun: Mingus soll einmal gefordert haben, daß jedes Stück eines Komponisten anders klingen und andere Farben haben solle. Bei Lenz — ebenfalls ja Bassist, Komponist und Leader — ist das der Fall, sein Spektrum reicht von etwas bizarren Hardbop-Anklängen in „Petaluma" bis zur musikalischen Satire in „Holzbein" und zur schlichten Ballade in „Gloomy Lights". Solistisch hat — wohl neben Lenz selbst, der sich jedoch zurückhält — Tenorist Zadlo am meisten zu bieten.
Riot ist eine der bekannteren bundesdeutschen Gruppen, die in den letzten Jahren rege Tourneetätigkeiten im ganzen Land entwickelt hat. Hier stellt sie sich noch mit Uli Beckerhoff und dem jungen Tenorsaxophonisten Christof Lauer vor. Lauer ist ein Musiker, der sich an Coltrane anlehnt, auch an Wayne Shorter und den Vergleich mit jungen amerikanischen Kollegen nicht zu scheuen braucht. Insgesamt hat die Musik etwas von der Atmosphäre des Miles-Davis-Quintetts in den sechziger Jahren, vor allem bei der Vorstellung der häufig „modal" konzipierten Themen. Die Musik ist rhythmisch intensiv, wenngleich die Metren nicht allzu flexibel gehandhabt werden.
Changes — ebenfalls mit Beckerhoff auf Trompete und Flügelhorn — hat viel Ähnlichkeit mit Riot, allerdings sind die Mitglieder durchweg etwas älter und erfahrener. Auch hier werden eingängige Themen und ihre Kadenzen als musikalisches Material verwandt, auch hier bewegt man sich zeitgemäß in der modernen Tradition. Ich würde die Musik von Changes und die von Riot in etwa als gleichwertig bezeichnen; allerdings profitiert Changes — meinem Geschmack nach — von der Mitwirkung des Saxophonisten Wolfgang Engstfeld. Von allen deutschen Saxophonisten schätze ich ihn am höchsten, sein Spiel ist technisch ausgereift, und gerade beim Ausspielen von Kadenzen improvisiert er harmonisch sehr reichhaltig. Seiner Teilnahme gilt die hohe musikalische Bewertung.
Albert Mangelsdorff ist ja allerseits fast auf Lob abonniert. Tatsächlich: Wenn man diese Musik aus dem Jahr 1963 hört, versteht man, warum sich der Posaunist so großer Anerkennung erfreuen kann. Die Stücke sind heute noch völlig aktuell, ihre Arrangements klingen noch jetzt nicht nur frisch, sondern auch spannend. Alle stammen aus Albert Mangelsdorffs Feder. Rückblickend wird der Posaunist auch als stärkster Solist erkennbar. Sauer, der tastende Avantgardist, und Kronberg, der konventionellere Musiker (leider schon verstorben), wirken neben dem Leader fast etwas amateurhaft, wenn auch nicht in negativem Sinne; denn auch sie sind echte Improvisatoren. Günter Lenz steht am Baß; schon damals zeichnete sich seine musikalische Begabung deutlich ab. Diese Platte ist ein Muß für Jazzhörer hierzulande. Hoffentlich werden noch mehr der früheren Alben des Posaunisten wiederveröffentlicht.
G. B.

**Karl Ratzer Group — Fingerprints**

New Waltz; Between The Lines; Diane; Northern People; Southern People; Fingerprints; Know It Already

Karl Ratzer (el-g); Dan Wall (keyboards); Neal Starkey (b); Al Nicholson (dr); Rey Mantilla (perc); aufgenommen im März 1979
(Produzent Kurt Renker; Toningenieur Mike Frondelli)

CMP 7 ST

| | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 7 |
| Repertoirewert | 8 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 9 |

Karl Ratzer ist ein Wiener im New Yorker Exil. Nach und nach wandern die begabten Jungjazzer aus der konservativen Donaumetropole in die marode Kulturhauptstadt der Welt aus. Ratzer spielt eine virtuose Gitarre, meistert schier atemlose, nicht enden wollende Läufe, ohne den musikalischen Faden zu verlieren. Die Gruppe paßt glänzend zusammen. Während das Schlagzeug und vor allem der Baß eine eher rockige Grundierung liefern, improvisieren Rat-

zer und der Tastenspieler Dan Wall, von dem auch die nicht von Ratzer geschriebenen Kompositionen stammen, jazzorientiert, ohne Showeffekte, keuscher als Ratzers Landsmann Zawinul mit seiner maßstabbildenden Gruppe Weather Report. Th. R.

**Martial Solal — Four Keys**

Brain Stream; Not Scheduled; Grapes; Retro Active; Energy; Satar; Four Keys

Martial Solal (p); Lee Konitz (as); John Scofield (g); Niels Henning Ørsted-Pedersen (b); aufgenommen 1979 in Villingen
(Produzent und Toningenieur Hans Georg Brunner-Schwer; Aufnahmeleiter Willi Fruth)

Metronome MPS 0068.241

| | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 10 |
| Repertoirewert | 10 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 9 |
| Oberfläche | 9 |

Lee Konitz nannte Martial Solal einen der „supreme eccentrics" — frei übersetzt: einen der irrsten Leute — unserer Zeit. Auf dieser Platte spielt Lee eine wichtige Rolle für die Verwirklichung von Solals musikalischen Konzepten; denn der hat alle Stücke der Platte komponiert oder konzipiert. Konitz bringt seine Erfahrung und Sensibilität ein, und dasselbe gilt für Scofield und Ørsted-Pedersen: Alle vier Musiker sind gleichmäßig wichtig, haben sozusagen „Schlüsselrollen". Ich kann mir keine intensivere improvisatorische Interaktion vorstellen, als sie hier realisiert wird. Das ist ein Feuerwerk der Ideen, der Klänge, ein Kaleidoskop der Konzepte für eine Improvisationsgruppe und dennoch eine Musik völlig aus *einem* Guß. Seite 1 enthält drei notierte Kompositionen, d. h., hier wird mit Bezüge schaffenden Themenlinien gearbeitet; dabei ist „Brain Stream" eine überaus reizvolle melodische Invention. Die Stücke der Seite 2 sind indessen rein improvisiert, allerdings nach planvoller Gedankenvorarbeit von Solal: „Retro" bewegt sich über die Kadenz von „I Got Rhythm", „Energy" ist ein ganz freies Stück, das unmittelbar an Lennie Tristanos „Intuition" und „Digression" mit Konitz von 1949 erinnert, „Satar" besteht aus sich überlappenden Soli, und bei „Four Keys" wabern und vibrieren die improvisierten Linien der vier Musiker von A bis Z polytonal und polyphon äußerst angenehm miteinander. Und das ist das Überragende an diesem Quartett: Obgleich die Musik höchst intellektuell in der Anlage ist, macht es in jedem Takt Spaß, sie zu hören. G. B.

**Wallace / Gomez / Richmond — Live At The Public Theatre**

Broadside; In A Sentimental Mood; Blue Monk; Head

Benny Wallace (ts); Eddie Gomez (b); Dannie Richmond (dr); aufgenommen Mai 1978 in New York
(Produzenten Horst Weber, Matthias Winckelmann; Toningenieur Taylor Sorer)

Enja 3045 (Bellaphon)

| | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 7 |
| Repertoirewert | 7 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 8 |

Es tut mir leid: Mir persönlich ist der Tenorsaxophonist Bennie Wallace bei weitem nicht so wichtig, wie er manchen anderen Kritikern erscheint. Wallace wurde und wird ja als neuer „junger" Musiker gefeiert, obgleich er die Dreißig schon überschritten hat. Ich habe den Saxophonisten im Jahr 1978 zweimal „live" gehört und zusätzlich bei einer Probe auf der Berliner Philharmonie-Bühne. Es mutete mich dabei jedesmal gleichzeitig sympathisch, aber auch ewas hanebüchen an, wie Wallace die Tradition des Swing-Tenors und seiner Vertreter Hawkins, Webster, Berry usw. aufgreift. Doch eben das etwas „Uncoole" an diesem Musiker ist auch das Reizvolle; das hemdsärmelige Ungestüm, das Musikantische kann durchaus faszinieren. Mit Eddie Gomez und Dannie Richmond fand Wallace sehr kompetente Begleiter. Die Musik auf dieser Platte ist gleichzeitig frisch und ein bißchen zickig. Da wird etwa „Blue Monk" — Monks an sich schon nicht alltäglicher chromatischer Blues — noch mit gewaltigen Intervall-Jumps nach oben aufgepfeffert: Das ist keine „Denkmalsschändung", aber ich halte es für übertrieben, denn Monks Kompositionen bedürfen nicht der Ausbesserung. Gut gefällt mir die Interpretation von Ellingtons „In A Sentimental Mood", wenngleich mir dasselbe Stück in einer ähnlichen Spielweise etwa von Harold Ashby, Eddie Chamblee, Illinois Jaquet, Buddy Tate, Hal Singer, Eddie „Lockjaw" Davis, Budd Johnson ... oder Sonny Rollins authentischer vorkäme. Bennie Wallace sollte sich konsequent auf eigene Themen konzentrieren wie auf „Broadside" und „Head" in diesem Album. Denn was mich an Wallaces Spiel — obwohl es keine Kopie ist — eben nicht ganz glücklich macht, ist die Nähe zum Plagiat, die gleichzeitig die Distanz dieses typischen weißen Amerikaners zu den schwarzen Vorgängern deutlich werden läßt. G. B.

**Attila Zoller — Common Cause**

Kaybee; Common Cause; Tshitar; Lady Love; Meet

Attila Zoller (g); Ron Carter (b); Joe Chambers (dr); aufgenommen Mai 1979 in New York
(Produzenten Horst Weber, Matthias Winckelmann; Toningenieur David Baker)

Enja 3043 (Bellaphon)·

| | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 9 |
| Repertoirewert | 8 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 9 |
| Oberfläche | 8 |

**Koller / Zoller / Hanna — Trinity**

Afternoon Sun; What's New; Comes Evening; Big Apple Siesta; Penthouse Fever; Afterthoughts

Hans Koller (ts); Attila Zoller (g); Roland Hanna (p); aufgenommen Juni 1979 in New York
(Produzent Horst Lippmann; Toningenieur John Kilgore)

L+R Records LR 40.002 (Bellaphon)

| | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 8/9 |
| Repertoirewert | 7 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 8 |

Attila Zoller, der aus Ungarn stammende Gitarrist, der in den späten fünfziger Jahren in Deutschland mit Albert Mangelsdorff u. a. spielte, ist in den USA, wohin er später übersiedelte, nie sehr breit „herausgekommen". Kenner, Insider haben ihn auch dort schätzen gelernt, etwa Lee Konitz oder Don Friedman, doch eigentlich blieb Zoller bis heute ein „musician's musician". Für mich ist er einer der größten Melodiker unter den Improvisatoren des gesamten modernen Jazz: Einmal hört man den Europäer, der die klassische und romantische Tradition des Abendlandes gut kennt, zum anderen hat er das unverkennbar ungarische „Saitengefühl". Vor allem auf der Trioplatte „Common Cause" kann er sich vor einer idealen Rhythmusgruppe breit darstellen, ohne das interaktive Musizieren mit seinen beiden Superkollegen zu vernachlässigen.
Wie die Trioplatte in herkömmlicher Besetzung bietet auch das Trioalbum mit Klavier und Tenorsaxophon kammermusikalischen Jazz. Roland Hanna und Hans Koller sind alte Bekannte Zollers, die ihn musikalisch perfekt verstehen. Doch die Besetzung macht die Interaktion noch wichtiger. Sie funktioniert reibungslos: Die drei Improvisatoren werfen sich die Ideen wie Bälle zu, gelegentlich ist das musikalische Geschehen fast atemberaubend. Was sich da in Trio-, Duo- und Solopassagen entspinnt, steht nicht nur tief in der Tradition des Modern Jazz, es swingt auch durchweg. Hanna erscheint mir als der virtuoseste, Zoller wiederum als der melodiöseste und Koller — erstaunlich trotz seiner teilweise recht schwachen Versuche mit sogenannter Fusion Music in der Vergangenheit — als der jazzigste der Musiker. Allerdings halte ich es für einen kleinen Nachteil, daß die Stücke (mit einer Ausnahme) frei improvisiert wurden. Gewiß, diese erfahrenen Leute haben auch dann noch formalen und harmonischen Überblick und Reichtum, doch neige ich zu der Ansicht — die ich sogar für die wichtigsten Musiker wie Parker, Coltrane oder Davis gelten lassen möchte —, daß die Intuition durch ein klares Konzept — d. h. Kompositionen — gefördert wird. Demnach gefällt mir auch „What's New", die einzige Interpretation einer Komposition auf dieser Platte, am besten. G. B.



# Pop

**Bread & Roses — Festival Of Acoustic Music**

Sugar Babe; Swinging On A Star; Little Boxes; Sailing Down My Golden River; Ramblin' Jack Elliott; San Francisco Bay Blues; Boney Fingers; Evangelina; Al The Goose; General Guinness / Irish Reel; Mabel Joy; I Got Mine; Just Another Night With The Boys; What You Gonna Do About Me?; Universal Soldier; Save The Whales!; There But For Fortune; Beginning Tomorrow; Walkin' One And Only; The Last Thing On My Mind; For Everyman; Just A Closer Walk With Thee

Jesse Colin Young; Dave van Ronk; Malvina Reynolds; Pete Seeger; The John Herald Band; Ramblin' Jack Elliott; Hoyt Axton; Arlo Guthrie; Boys Of The Lough; Mickey Newbury; Dan Hicks; The Persuasions; Richie Havens; Buffy Sainte-Marie; Country Joe McDonald; Joan Baez; Toni Brown; Terry Garthwaite; Mari Muldaur; Tom Paxton; Jackson Browne; David Lindley; aufgenommen im Oktober 1977
(Toningenieure Glenn Kolotkin, George Engfer, Michael Gore)

Bellaphon Fantasy BLS 5579 A (2 LP)

| | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 9 |
| Repertoirewert | 10 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 7 |
| Oberfläche | 7 |

Die Organisation Bread & Roses (so lautet ein Wahlspruch der amerikanischen Frauenbewegung), 1974 gegründet von Mimi Fariña, der Schwester von Joan Baez, hat sich zur Aufgabe gemacht, Unterprivilegierten wie den Insassen von Krankenhäusern, psychiatrischen Heilanstalten, Altersheimen und Gefängnissen Kultur zu bringen. 1977 veranstaltete Bread & Roses ein dreitägiges Festival, aus dem ein Benefiz-Doppelalbum entstand, das die Arbeit der Organisation finanziell ermöglichen soll. Daß der Kauf dieses Albums, der eine gute Sache unterstützt, kein Opfer ist, dafür sorgt die hohe Qualität der Darbietungen. Pete Seeger und Arlo Guthrie, Buffy Sainte-Marie und Joan Baez, Maria Muldaur und Richie Havens, Tom Paxton und viele andere sind — zum Teil mit ihren populärsten Songs — auf diesem Album zu hören, das vor allem durch die aggressionsfreie, warme Atmosphäre der Veranstaltung besticht, die sich noch über die Aufzeichnung vermittelt. Die genannten Sängerinnen und Sänger stehen am Rande der großen Publicity, die sich mehr an grellen Farben und lautstarken Äußerungen orientiert als an Qualität. Doch in den USA hat auch die akustische Musik der Folk-Bewegung ihr begeistertes Publikum. Man muß nur hören, wie enthusiastisch Malvina Reynolds begrüßt wird, als sie ihre berühmten „Little Boxes" ankündigt, die zugleich das kritische amerikanische Lied repräsentieren. Man möchte diesen Songs auch in Europa ein größeres Publikum wünschen, zugleich aber Bellaphon bitten, größere Sorgfalt auf die Pressung ihrer Platten zu verwenden, die einfach nicht dem Qualitätsanspruch genügen, den man heute stellen darf.
Th. R.

**Ry Cooder — Bop Till You Drop**

Little Sister; Go Home, Girl; The Very Thing That Makes You Rich; I Think It's Going To Work Out Fine; Down In Hollywood; Look At Granny Run Run; Trouble, You Can't Fool Me; Don't You Mess Up A Good Thing; I Can't Win

Ry Cooder (g, voc, mandolin); Jim Keltner (dr); Tim Drummond (b); David Lindley (g); Milt Holland (perc); Patrick Henderson (org); Ronnie Barron (org, g); Herman Johnson, Bobby King, Randy Lorenzo, Bill Johnson, Cliff Givins, Pico Payne, Jimmy Adams, Greg Prestopino, Chaka Khan, George „Biggie" McFadden (voc); aufgenommen ca. 1979
(Produzent Ry Cooder; Toningenieur Lee Herschberg)

WEA WB 56 691

| | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 8 |
| Repertoirewert | 8 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 10 |
| Oberfläche | 9 |

Zugegeben, Ry Coodar ist ain virtuoser Gitarrist, der jene Beiläufigkeit und Leichtigkeit des Spiels seit Jahren pflegt, die die Dire Straits nun zu solcher Popularität gebracht haban. Abar es kann auch nicht verheimlicht werden, daß die Melodien aus dem Bereich zwischan Schlager und Country Music, die er sich für seine neue Platte gewählt hat, einer beträchtlichen Trivialität nicht entbehren. Die Platte gehört zu den ersten Aufnahmen aus dem Rock-Bereich, die im Digitalverfahren produziert wurden. Über die Vorteile dieser Technik ist in letzter Zeit viel geschrieben worden. Freilich fragt es sich, ob es wirklich ein Gewinn ist, wenn eine Musik, die schließlich einst mit Leben zu tun hatte, in die Sterilität einer Perfektion verpackt wird, die außerhalb des Studios niemals auch nur annähernd zu erreichen ist. Es gibt eine Treue, die verfälscht. Th. R.

**Maria Muldeur — Open Your Eyes**

Fall In Love Again; Finally Made Love To A Man; Birds Fly South (When Winter Comes); Heart Of Fire; Lover Man (Oh Where Can You Be); Open Your Eyes; (No More) Dancin' In The Street; Elona; Claan Up Woman; Love Is Everything

Maria Muldaur (voc); Rick Shlosser, Ron Tutt, Peter Bunetta (dr); Willie Weeks (el-b); Patrick Henderson, Jai Winding (p); Dean Parks, David Nichtern, Robben Ford, Jim Petteway, Amos Garrett, John Hug (g); Bobbye Hall, Victor Feldman (perc); Doug Livingstone (steel-g); Stevie Wonder (harm); Jr. Walker, Marshal Royal (sax); Freebo (b); Richard Greene (viol); Rick Vito (slide-g); aufgenommen ca. 1979
(Produzenten Patrick Henderson, David Nichtern; Toningenieur Jeremy Smith)

WEA WB 56 634

| | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 8 |
| Repertoirewert | 7 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 10 |
| Oberfläche | 7 |

Maria Muldaur ging es wie so vielen im Show-Business. Als sie auftauchte, neu war, füllte sie die Zeitungsspalten, die sensationslüsterne Journaille jubelte einem neuen Star zu. Inzwischen ist es still um sie geworden. Doch eine hervorragende Sängerin ist sie geblieben, und eine mit einem vielfältigen Talent dazu. Auf ihrer neuen LP zeigt sie sich vorwiegend von einer rockigen Seite, doch auch langsame Balladen meistert sie mühelos. Es ist schwer, im Show-Betrieb Profil zu zeigen, wenn man sich nicht etwas ganz Abstruses ausdenkt. Maria Muldaur macht keine Kunststückchen, sie singt einfach mit einem ausgeprägten Gefühl für den Gestus eines Stückes, sonst nichts. Das ist recht viel. Th. R.

**Helena — Doch in der Nacht**

Mein eigenes Leben; Ein Stein auf deinem Grab; Die Sünder sind besser dran; Ein Engel, der weiß, was er will; In der Nacht; Steig doch aus; Ich liebe dich, so wie du bist; So ist eben Hollywood; Ehrlichkeit; Die Nachtbar

Aufgenommen ca. 1979
(Produzenten Ralph Nowy, Michael Möller, Tom Müller)

Decca 6.24052 AT

| | |
|---|---|
| Musikalischa Bewertung | 2 |
| Repertoirewart | 0 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 8 |

Das ist nun die zweite LP, die uns die Pragerin Helena Vondráčková in deutscher Sprache präsentiert. Wenn sie's doch bleiben ließe! Diesmal singt sie ausschließlich Songs von Billy Joel. Nun strotzen schon Joels Texte nicht gerade von Intelligenz, aber was der von einer Lobby hochgejubelte Texter Michael Kunze daraus mittels deutscher Worte macht, ist haarsträubend. Da darf man sich immer noch frei fühlen wie ein Vogel im Wind (manche Vergleiche sollte man wegen Überstrapazierung polizeilich verbieten, finde ich), da reimt sich „Dein Herz aus Holz / Ist voller Stolz", da wurstelt sich die Syntax hin: „Ich kenn alle deine Seiten — / die dunklen und auch die im Licht". Und wer's noch nicht wußte: „Eine Nachtbar ist eine Art Wartesaal." Ach, säße Kunze doch im Wartesaal und dichtete bei einem Drink im Licht etwas wie „Dein Kopf aus Stroh / brennt sowieso", statt Platten zu betexten. Die Arrangements von Billy Joel werden auf Mittelmaß heruntergeschraubt, und die schneidende Schlagerstimme Helenas mit dem Baby-Touch finde ich schlicht quälend. Was mir aber das Herz bricht: wie Unrecht den Tschechen geschieht, wenn man sie nach Karel Gott und Helena beurteilt. Th. R.

**Deuter — Ecstasy**

Wings Of Love; Ecstasy; Night Rain; Blue Waves Gold; Back To A Planet; Brazilian Love; La Ilaha Il Allah

Aufgenommen ca. 1979

Kuckuck 044 (Teldec)

| | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 4 |
| Repertoirewert | 2 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 7 |

In Deutschland rümpft man die Nase, wenn Literatur spannend ist. Es ist die idealistische Philosophie, die das deutsche Verständnis von Kunst geprägt hat. Deutsche können sich nach Indien oder in den Himalaya zurückziehen — wenn sie sich ästhetisch betätigen, kommt doch immer wieder nur Hegel heraus. Der Meditationstrip hält nun schon ein gutes Jahrzehnt an, und jenen, die drin stecken, scheint er immer noch nicht langweilig zu sein. Ich konnte diesen spätimpressionistischen, von jeder Wirklichkeit unbeleckten Klangschwelgereien nie etwas abgewinnen, und auch auf seiner neuen Platte ist Deuter, der diese LP in Indien produzierte und alle Instrumente selbst spielt, noch dort am erträglichsten, wo sich in seine Musik folkloristische Elemente einschleichen. Th. R.

# Songs und Lieder

**Wolfgang Ambros — Live**

Allan wia a Stan; I bin's ned; Wie wird des weitergehn; De No. 1 vom Wienerwald; Du bist wia de Wintasunn; Wahre Liebe; Denk ned noch; Der Berg (aus „Der Watzmann ruft"); Es lebe der Zentralfriedhof; Schifoan; Minderheit; Mir geht es wie dem Jesus; Schaffnerlos; De Kinett'n, wo i schlof; Des Sandlers Flucht; Da Hofa; Zwickt's mi; Du schwoaza Afghane

Wolfgang Ambros (g, voc); Peter Koller (el-g, voc); Helmut Pichler (b); Günter Dzikowski (keyboards, voc); Helmut Nowak (dr); aufgenommen im April 1979
(Produzent Wolfgang Ambros; Toningenieur Jürgen Krämer)

Bellaphon BLS 5575 A (2 LP)

| | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 9 |
| Repertoirewert | 6 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 9 |
| Oberfläche | 9 |

**Wolfgang Ambros — Nie und nimmar**

Nie und nimmer; De Swoboda; De No. 1 vom Wienerwald; Z'vü dawischt; Unschuld; Da oide Kaiser; I mog di ned; Hey listen; Chanson d'toilette; I bin a Weh; Cocain blues

Wolfgang Ambros, Johann Dansen (voc, g); Christian Kolonovits, Richard Schönherz (keyboards, voc); Hartmut Pfannmüller (dr, perc); Jürgen Zöller (dr); aufgenommen Januar und Februar 1979
(Toningenieure Hartmut Pfannmüller, Armin Banach)

Bellaphon BLPS 3335 Y

| | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 6 |
| Repertoirewert | 6 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 9 |
| Oberfläche | 9 |

Wolfgang Ambros gehört zu den Sängern, die live noch besser „rüberkommen" als mit Studioaufnahmen. Das Live-Doppelalbum wurde während der großen Tournee im Frühjahr 1979 aufgenommen und fängt die Atmosphäre der ausverkauften Konzerte mitsamt den legeren Zwischentexten, die Ambros wie seinen Kollegen Danzer so angenehm vom ausgeschliffenen Show-Business unterscheiden, vorzüglich ein. Ambros ist mit seinen Dylan-Übersetzungen auch beim deutschen Publikum der Durchbruch gelungen, und nun kommen verspätet auch seine älteren Titel bei einer größeren Zuhörerschaft zum Zuge. Das Programm seiner Konzerte, dem das Doppelalbum im wesentlichen folgt, war intelligent aufgebaut. Mit zwei Dylan-Verwienerungen erfolgt der Einstieg, am Ende stehen die frühen Hits, darunter „Da Hofa", zu dem Ambros' Freund Prokopetz den ausgezeichneten Text schrieb.
Verglichen damit ist die lange angekündigte und mit Spannung erwartete LP „Nie und nimmer" eine Enttäuschung. Ambros hat da eine Rockplatte gemacht, und trotz so guter Musiker wie Christian Kolonovits und Richard Schönherz ist das nichts, was einen aus dem Stuhl reißt. Die musikalischen Einfälle von Ambros waren nie genial. Der Reiz seiner Songs geht eher von der Interpretation aus. Am schmissigsten ist auf der neuen LP noch der uralte Cocain-Blues, den schon Hannes Wader einst sang und den Michael Bauer in seine Mundart übertragen hat, in der er den „Palzwol" besingt. Wo Ambros seine eigenen Texte schreibt, fällt ihm hier auch nicht allzuviel ein. Am stärksten war er eigentlich immer da, wo er mit Prokopetz und Tauchen zusammenarbeitete, zum Beispiel in dem köstlichen Rustical „Der Watzmann ruft", aus dem man auf dem Live-Album einen Ausschnitt hören kann. Etwas ähnlich Witziges sucht man auf der neuen Platte vergeblich. Immerhin: zum besten Lied schrieb wieder Prokopetz den Text. In seiner Bösartigkeit und dem respektlosen Umgang mit dem Tod schließt dieses Lied von der „Swoboda" an den „Hofa" an, mit dem Ambros ganz wesentlich zur Wiederbelebung des Wiener Liedes auf einer modernen, keineswegs kitschigen Ebene beitrug. Th. R.

**Helmut Zöpfl / Wolf Schmidt — Ea werd achon wieder werd'n**

's kloane Glück; Vom Glück; Ganz einfach; An am Bach hocka; Geh weiter, Zeit; Freier Tag; Sprüche vom Faulsein; Es werd schon wieder werd'n; Aber lebn möcht' i bloß in Bayern; Fremde Namen; Das moderne Theaterstück; Die Seppl-Kartn; Mundartdichterkongreß; Heimatlied; Was samma denn scho; Wie a Bergbach; As Lebn; Nach vorn grennt; Bruader Tod; Du Herr der Zeit; Wenn; Ansprache einer Raupe; Hoffnung; Komm, hilf mir glauben; Abendgedanken; Gebet auf bayrisch; Bitte zeig uns das Land

Helmut Zöpfl (voc); Wolf Schmidt (voc, g); aufgenommen ca. 1979

Calig CAL 30 652

| | |
|---|---|
| Musikalische Bewertung | 2 |
| Repertoirewert | 0 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 7 |
| Oberfläche | 8 |

Helmut Zöpfl liest seine Gedichte, Wolf Schmidt singt sechs davon, die er — unter unverkennbarer Fremdinspiration — vertont hat. Wozu das freilich auf eine Platte gepreßt wird, weiß allein Calig. Das ist Neobiedermeier von einer derart dümmlichen Sorte, daß man sich bestenfalls ärgern kann. Da konkurrieren die Liebe zu den kleinen Dingen des Lebens, die spießige Selbstzufriedenheit und ein engstirniger Stammtischhumor; das Ganze wird in bayrischem Dialekt serviert. Daß Herr Zöpfl Professor für Schulpädagogik ist, läßt für die bayrischen Schüler der Lehrer, die er ausbildet, wenig Gutes erhoffen.
Th. R.

# Kinderplatten

### Musik für die Füße und die Ohren

Sprecherin und am Klavier Gertrud Schneider

| DG Junior 2546 035 | 12,80 DM |
|---|---|
| Künstlerische Bewertung | 10 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 9 |

Tanzmusik zielt auf Bewegung, und daher stellt der Erwachsene die musikalische Rezeption auf den Kopf, wenn er von Kindern beim Anhören von Tanzmusik ruhige Hingabe erwartet. Die Schweizer Pianistin Gertrud Schneider animiert ihr Kinderpublikum bei insgesamt elf Schubert-Tänzen zu unterschiedlichen Tanzbewegungen. Geradezu vorbildlich, weil jeweils streng an den musikalischen Charakter eines Tanzes gebunden, erklärt und spielt Gertrud Schneider jeden Tanz und rankt zuweilen auch eine illustrierende Geschichte drumherum. Läßt sich Musik nicht greifen und von Kindern kaum theoretisch begreifen, so trifft Gertrud Schneider mit Phantasie und Akribie den Kern der kindlichen Vorstellungen. „Tänze schlüpfen durch unsere Ohren und wecken Füße, Arme..." — was da so leichthin formuliert wird, bildet insgesamt den Glücksfall eines kindgerechten und zugleich musikbezogenen Werkkommentars. Auf Trivialitäten wie das Komponistenporträt eines Franzl Schubert kann getrost verzichtet werden. Für ihre schweizerdeutsche Fassung erhielt Gertrud Schneider 1976 den Zürcher Radio-Preis, was die Jury so begründete: „Diese Musiksendung stellt eine vollkommene und ungemein poetische Verbindung von Analyse und Einfühlung dar, die von Kindern und Erwachsenen mit gleichem Gewinn nachvollzogen werden kann." Dem ist nichts hinzuzufügen. L. B.

### Für Ohren, die euch sehen

Sprecherin und am Klavier Gertrud Schneider

| DG Junior 2546 041 | 12,80 DM |
|---|---|
| Künstlerische Bewertung | 10 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 7 |
| Oberfläche | 10 |

Schon mit ihrer ersten, vom Kinderfunk des Schweizer Rundfunks übernommenen Platte „Musik für die Füße und die Ohren" hatte die Schweizer Pianistin Gertrud Schneider einen „Glücksfall eines kindgerechten und zugleich musikbezogenen Werkkommentars" geboten. Die vorliegende Neuerscheinung darf als ebenso triftiger Modellfall dafür gelten, wie die Aufmerksamkeit von Kindern auf Musik hingelenkt wird. Frau Schneider hat dieses Mal sieben Klavierkompositionen von Domenico Scarlatti ausgewählt. Sie erfindet für die A-dur-Sonate L 391 eine faszinierende Tonmaschine, doch zielt derlei Phantasie unmittelbar auf die Mechanik der Komposition. Die von der Maschine produzierten Tonerbsen sind nämlich nichts anderes als die Staccati, und die zuhörenden Kinder verstehen so das Wesen musikalischer Artikulation. Ebenso kompositionsimmanent erläutert Gertrud Schneider die B-dur-Sonate L 396, ein zunächst ganz naiv von Hühnern gegackertes Stück. Wenn aber zu Beginn des zweiten Teils — leider hat sich der Plattenwechsel in dieser Geschichte nicht vermeiden lassen — die Hühner nach allen Seiten laufen, so ist das nichts anderes als die vom Komponisten hier erprobte Wanderung durch entlegenere Tonarten in Vorbereitung späterer Sonatendurchführungen. An anderer Stelle setzen Töne bei Scarlatti einen oder gar zwei Umzüge in Gang, und Gertrud Schneider lockt ihre Hörer auf einen Turm, um das Geschehen von dort aus zu beobachten — ein gewiß ungewöhnliches Verfahren, das aber schon vom jungen Charles Ives und seinem Vater aus dem neuenglischen Danbury überliefert ist. Gertrud Schneiders Engagement für die leider auch von „musikpädagogischen Unteroffizieren" (Kagel) verseuchte musikalische Früherziehung erfüllt haargenau den von Adorno formulierten Zweck musikalischer Pädagogik, „die Fähigkeiten der Schüler so zu steigern, daß sie Sprache der Musik und bedeutende Werke verstehen lernen". L. B.

### Henno malt sich einen Drachen

Geschichte für Kinder von und mit Irina Korschunow

| DG Junior 2546 040 | 12,80 DM |
|---|---|
| Künstlerische Bewertung | 9 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 9 |
| Oberfläche | 10 |

Von dem wegen seiner Dicklichkeit gehänselten Hanno erzählt Irina Korschunow so anschaulich, daß die zuhörenden Kinder sich spontan mit dem isolierten Titelhelden identifizieren können. Hinter dem Spaß der Geschichte aber steckt ein Angebot an ähnlich verspottete Kinder, ihre Schwierigkeiten zu überwinden. Hanno hat seine Misere zusammen mit dem Drachen überwunden, der im Drachenland wegen seiner Einköpfigkeit geächtet ist. Zum Schluß der betont schlicht vorgetragenen Erzählung haben sowohl Hanno als auch der Drache den Wert ihrer Persönlichkeit erkannt und gesteigert. Gleiches Selbstwertgefühl ist allen Kindern zu wünschen. Die im Mai 1979 produzierte Platte kann schon von Kindern im Vorschulalter gehört werden. L. B.

### Jürg Schubiger: Dieser Hund heißt Himmel

Tag- und Nachtgeschichten, erzählt vom Autor

| DG Junior 2546 038 | 12,80 DM |
|---|---|
| Künstlerische Bewertung | 10 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 10 |
| Oberfläche | 10 |

Der Schweizer Jürg Schubiger hat sich die List der Kinder am Fabulieren bewahrt. Er erzählt dreizehn Geschichten, deren Ende von den zuhörenden Kindern getrost verändert werden kann. Zuweilen aber gibt es überhaupt kein Ende, und dann müssen die Kinder eben selbst eins erfinden. Appelliert also wird an die kindliche Phantasie, den Ursprung späterer Kreativität und Weltbewältigung. Das ist angesichts der ansonsten in den Medien so häufig vorgefertigten Billigware für Kinder nicht hoch genug einzuschätzen. Schubiger macht auf ganz alltägliche Dinge aufmerksam und stellt bei den „vorgefertigten Dingen" sogar eine merkwürdige Verbindung zu dadaistischen Objekten und auch zu den Readymades von Duchamps her. Kinder entdecken eben dies und das. Sie beobachten die Welt mit anderen Augen und Ohren als die auf Systematisierung erpichten Erwachsenen. Jürg Schubigers Tag- und Nachtgeschichten spiegeln die scheinbare Unorganisiertheit eines Kinderzimmers mit gehöriger Einfühlung. Nicht ohne Pfiff und die Absicht, den raschen Konsum zu unterlaufen, setzen von Katharina von Bock gesprochene Zwischentexte Zäsuren nach den einzelnen Geschichten. Diese Zwischentexte knüpfen an das Vorhergegangene an, krempeln eber beharrlich manches Detail um. So werden die Kinder im Anschluß an „Das Kind auf dem Kasten" aufgefordert: „Setz dich in einen Schrank und sag niemendem, wo du steckst." Die vorliegende Platte bietet also nicht nur den Spaß beim Zuhören, sondern will darüber hinaus noch animieren. L. B.

### Pinocchio im Fernsehen

Eine Geschichte aus unseren Tagen mit vielen Liedern. Text und Musik Ulrich Maske. Henning Venske, Hannes Wader, Hanns Dieter Hüsch, Franz Josef Degenhardt u. a.

| Pläne 88 174 | 15 DM |
|---|---|
| Künstlerische Bewertung | 2 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 8 |
| Oberfläche | 8 |

Der erste Eindruck hat nicht getrogen: Die neueste Kinderschallplatte des Pläne-Verlages hat abgespeckt und wiegt nicht einmal 100 Gramm. So stimmt es also unversehens, daß die Produzenten „nicht dem Kunst-Stoff-Berg aus Pinocchio-Schallplatten, -Filmen und -Büchern eine weitere LP gleichen Strickmusters hinzugefügt" haben. Ob aber der angestrebte „alternative Pinocchio" herausgekommen ist, das werden nur diejenigen Kulturkonsumenten nicht bezweifeln, denen der Verschleiß der Wörter progressiv, kreativ und alternativ egal ist. Kinder aber hören die Pinocchio-Platte (Gesamtspieldauer 52′ 07″) so, wie sie ist, und reagieren angesichts der fast unaufhörlichen Geräuschkulisse eher gelangweilt. So leicht wie die Musik sich der Kinderfunk-Mottenkiste entzieht, so mühelos rutscht sie in die allein durch ihre Existenz nicht besser legitimierten Folk- und Rock-Hörgewohnheiten. Ist's wirklich originell, wenn statt des im Kasperletheater obligatorischen Teufels im „alternativen Pinocchio" der häßliche Fabrikant A.B. Schaum erscheint? Mir scheint sich eine heile Welt auf noch fatalere Art und Weise als in der ach so fix verdammten bürgerlichen Konsumkultur einzuschleichen, denn wie heißt es im Refrain des Spielplatz-Walzers: „Wir brauchen einen großen Spielplatz, wo ein lautes Kinderlachen die Welt aus den Angeln hebt. Da reiten wir als Astronauten auf einem Pferd aus Glück." Bleibt auf dem Teppich! L. B.

### Marcel Aymé: Kater Titus erzählt — Folge 2: Die beiden Ochsen

Bearbeitung und Inszenierung Charlotte Niemann

| DG Junior 2546 034 | 12,80 DM |
|---|---|
| Künstlerische Bewertung | 9 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 9 |
| Oberfläche | 10 |

Ob die erste Folge der Tierfabeln, die Marcel Aymé dem Kater Titus in den Mund gelegt hat, in der ambitionierten Junior-Reihe der Deutschen Grammophon so gut angekommen ist, daß flugs eine Fortsetzung aus Radio Bremens Kinderfunkarchiv hervorgekramt worden ist? Zu wünschen wäre es diesen Geschichten, die menschliche Überspanntheiten und Torheiten leicht hinterhältig auf die Schippe nehmen. Nachdem die beiden Mädchen Delphine und Marinette nämlich von ihrem Schulpräfekten mit allerlei Bildungsflitter in die Ferien entlassen worden sind, animieren sie wenigstens den weißen Ochsen dazu, sich naturwissenschaftlich, literarisch und gar philosophisch zu bilden. Der Ochse also lernt das Rechnen und das Lesen mit unermüdlichem Eifer. Er zitiert sogar bei einem Sonnenuntergang Verse von Victor Hugo. Das bewahrt ihn zwar nur mit Mühe vor dem Schlachthof, doch ein Zirkus kauft den zu normaler Arbeit nicht mehr taugenden Ochsen. Wie aber kommentiert der schlaue Kater diese Lösung? „Nicht immer ist ein Zirkus in der Nähe." Es lohnt sich nur bedingt, ein besonderer Wiederkäuer zu sein. Das schon 1964 von Radio Bremen produzierte Hörspiel läßt kein Kind über diese Schlußfolgerung im Ungewissen. L. B.

### Servus Opa, sagte ich leise

Hörspiel für Kinder von Elfie Donnelly

| DG Junior 2546 039 | 12,80 DM |
|---|---|
| Künstlerische Bewertung | 10 |
| Aufnahme-, Klangqualität | 10 |
| Oberfläche | 10 |

Nicht nur um den Opa Nidetzky und seinen Enkel Michi kreist das im Mai 1979 produzierte Hörspiel nach dem 1978 mit dem Deutschen Jugendbuchpreis ausgezeichneten gleichnamigen Buch, sondern auch um die im Alltag des Geldverdienens stehenden Eltern. Opa ist krebskrank, und sein bevorstehender Tod wird von den Erwachsenen tabuisiert. Opa aber hat Zeit für die Kinder und hat sich eine gute Prise Humor bewahrt. Er erzählt dem Enkel von der Entdeckung Amerikas, seinem ersten Auto und von den Rosen, die er vor fünfundzwanzig Jahren gepflanzt hat. Seine Welt ist ebensowenig ausgeklügelt wie die Welt der Kinder, doch ebenso phantastisch. Die Heimlichtuereien um das Sterben hält Opa für Brimborium; er macht sich daher lustig über die verquollenen Todesanzeigen und das Gerede von den „Entschlafenen" und der „Beisetzung". Elfie Donnellys Hörspiel verzichtet auf rührselige Musikzutaten, beschränkt sich auf die schlichte Dialogform mit zulässiger Geräuschkulisse und fördert bei den zuhörenden Kindern das Verständnis für das Altwerden und den Tod. L. B.

# Vierteljahresliste der deutschen Schallplattenkritik 1/1980

Die Startveröffentlichung des „Preises der deutschen Schallplattenkritik". Sie listet knapp zwei Dutzend Schallplattenveröffentlichungen des zurückliegenden Vierteljahres auf, die nach Meinung der diesen neuen deutschen Schallplattenpreis tragenden Jury von über achtzig Fachkritikern von besonderer künstlerischer und/oder repertoirepolitischer Bedeutung sind. Die Auswahl stellt das Ergebnis einer ständigen Beobachtung des Neuangebots der Schallplattenhersteller dar. Sie erfolgt in vierundzwanzig Arbeitsbereichen von der Symphonik bis zur deutschen und internationalen Popmusik durch jeweils fünfköpfige Einzeljuries. Voraussetzung für die Nominierung in der Vierteljahresliste ist neben dem künstlerisch-kulturellen Gewicht der Veröffentlichung eine aufnahmetechnische Qualität, die mindestens dem heutigen (bei historischen Aufnahmen: dem zur Entstehungszeit erreichten) technischen Standard entspricht. Die zweite „Vierteljahresliste der deutschen Schallplattenkritik" erscheint am 1. Juni 1980.

## „Klassik" und Wort

Béla Bartók: „Herzog Blaubarts Burg". Julia Varady, Dietrich Fischer-Dieskau. Bayerisches Staatsorchester, Wolfgang Sawallisch. Deutsche Grammophon 2531 172

Ludwig van Beethoven: Streichquartette op. 59. Alban-Berg-Quartett. EMI 1 C 157-03600/02

Alban Berg: Lulu (dreiaktige Fassung in der Ergänzung durch Friedrich Cerha). Teresa Stratas, Yvonne Minton, Kenneth Riegel, Franz Mazura u.a. Orchestre de l'Opéra de Paris, Pierre Boulez. Deutsche Grammophon 2740 213.

Franz Berwald: Symphonie Nr. 1 (historische Aufnahme). Fritz Busch in Probe und Aufführung. Discophilia DiS 142—144

Anton Bruckner: Symphonie Nr. 8 c-moll. Kölner Rundfunk-Symphonieorchester, Günther Wand. Harmonia mundi / EMI 1 C 153-99 853/54

Hans Pfitzner: Gesänge. Dietrich Fischer-Dieskau, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Wolfgang Sawallisch. EMI 1 C 065-45 616

Aribert Reimann: Lear. Dietrich Fischer-Dieskau, Helga Dernesch u.a., Bayerisches Staatsorchester, Gerd Albrecht. Deutsche Grammophon 2709 089

Die Horowitz-Konzerte 1978/79 (Schumann, Rachmaninow, Liszt). RCA (RL 13 433)

Kiri te Kanawa: Lieder von Schubert, Schumann, Wolf, Duparc u.a. Richard Amner. CBS 76 868

Virtuose Orgelmusik aus Frankreich. Ludger Mai. Christophorus SCGLX 73 905

Botho Strauß: Die Widmung u.a. Botho Strauß, Edith Clever. Deutsche Grammophon 2570 205

## Pop, Jazz, Folklore

Blues Roots (insbesondere Vol. 9). Versch. Interpreten. Storyville / Teldec 6.28470, 6.23700/09

Commodore Classics (insbesondere die Titel: Billie Holliday, Coleman Hawkins, Lester Young). Teldec 6.24054/63

Digital Space (Titel von Newman, Williams, Moross, Walton u.a. London Symphony Orchestra, Morton Gould. Varèse-Sarabande VCDM 1000-20

Johann Christian Günther: Lieder, II. Teil. Christof Stählin. Nomen + Omen XOA 4

Jackrabbit Slim. Steve Forbert. Epic/CBS 83 879

Malvina My Sweet Woman. Big Joe Williams. Oldie Blues / Discofon OL 2804

Le Mystère de Voix Bulgares. Verschiedene Frauenchöre. Disques Cellier / Intercord INT 147.603

Sound Suggestions. George Adams. ECM 1141

Upon Reflection. John Surman. ECM 1148



# Die Arbeitsbereiche und ihre Juroren

*1. Symphonik und Orchestermusik*
Alfred Beaujean
Dr. Joachim Matzner
Dietmar Polaczek
Wolf Rosenberg
Dr. Wolfgang Seifert

*2. Konzerte*
Holger Arnold
Peter Cossé
Dr. Peter Fuhrmann
Ingo Harden
Wolfgang Schreiber

*3. Kammermusik*
Karl Breh
Prof. Dr. Manfred Kahlweit
Dr. Wulf Konold
Ekkehart Kroher
Klaus Wagner

*4. Klaviermusik*
Gerhard Arnoldi
Peter Cossé
Knut Franke
Ingo Harden
Teddy Leyh

*5. Cembalo und Orgelmusik*
Dr. Herbert Briefs
Jacques Delalande
Herbert Glossner
Brigitta Pohl
Dr. Gerhard Wienke

*6. Oper*
Ruprecht von Bardeleben
Ulrich Dibelius
Gerhard R. Koch
Herta Piper-Ziethen
Ulrich Schreiber

*7. Chorwerke*
Dr. Werner Bollert
Dr. Klaus Blum
Hans-Klaus Jungheinrich
Peter Kiesewetter
Dr. Wolfgang Rogge

*8. Barocke und Vorbarocke Musik*
Jacques Delalande
Klaus K. Hübler
Peter Kiesewetter
Dr. Gerhard Pätzig
Dr. Hans-Christoph Worbs

*9. Lieder und Vokal-Recitals*
Ruprecht von Bardeleben
Jürgen Kesting
Dr. Wulf Konold
Herta Piper-Ziethen
Helmut Reinold

*10. Zeitgenössische Musik*
Dr. Wolfgang Becker
Klaus Kirchberg
Gerhard R. Koch
Georg-Friedrich Kühn
Dr. Wolfgang Sandner

*11. Operette, Musical, Filmmusik*
Hans-Günter Martens
Herta Piper-Ziethen
Prof. Dr. Fred Ritzel
Thomas Rübenacker
Hermann Schönegger

*12. Wort, Kabarett*
Dr. Rainer Antoine
Hans-Günter Martens
Wolfgang Pahde
Ulrich Schreiber
Harro Torneck

*13. Historische Aufnahmen, Klassik*
Dr. Werner Bollert
Dr. Helmut Haack
Ekkehart Kroher
Helmut Reinold
Wolf Rosenberg

*14. Deutsche Popmusik*
Rolf-Dieter Engelmann
Horst Fischer
Bernd Leukert
Andreas Scheer

*15. Internationale Popmusik*
Rolf-Dieter Engelmann
Horst Fischer
Thomas Olivier
Ingeborg Schober
Dr. Peter Urban

*16. Chansons, Songs international*
Peter Mordo
Dr. Thomas Rothschild
Reinhard Hippen
Tom Schröder
Jürgen von Tomëi

*17. Liedermacher*
Hans-Klaus Jungheinrich
Peter Mordo
Wolfgang Pahde
Dr. Thomas Rothschild
Tom Schröder

*18. Folklore*
Manfred Bonson
Peter-Michael Erler
Michael Rieth
Egizia Rossi
Solf Schaefer

*19. Außereuropäische Musik*
Georg-Friedrich Kühn
Egizia Rossi
Solf Schaefer
Dr. Jan Reichow
Dr. Ingeborg Schatz

*20. Traditional Jazz*
Rolf Dötsch
Achim Hebgen
Teddy Leyh
Herbert Lindenberger
Werner Wunderlich

*21. Modern Jazz*
Hansjörg Hussong
Wilhelm Liefland
Herbert Lindenberger
Dr. Ulrich Olshausen
Dr. Wolfgang Sandner

*22. Country Music und Folk Blues*
Manfred Miller
Bernd Glodeck
Claus Groh
Michael Rieth
Tom Schröder

*23. Rockmusik*
Peter Mordo
Dr. Thomas Rothschild
Dr. Wolfgang Sandner
Ingeborg Schober
Peter Urban

*24. Kinder- und Jugendplatten*
Ludolf Baucke
Carola Benninghoven
Hans-Klaus Jungheinrich

# Test

## Minikomponentenanlagen




# Hitachi ACT-M 2
# Körting Serie 100
# Siemens HiFi-System 666




In diesem dritten Vergleichstest von Minikomponentenanlagen (vgl. HiFi-Stereophonie 5/79 und 12/79) haben wir wieder drei Anlagen aus verschiedenen Preisgruppen einander gegenübergestellt, die sich bezüglich ihrer Konzeption und vor allem auch im schaltungstechnischen Aufwand unterscheiden.
Dabei ergaben sich schon vor Testbeginn unerwartete Schwierigkeiten, nämlich die erforderlichen Testgeräte rechtzeitig für eine gründliche Untersuchung in unser Labor zu bekommen. Hierfür gibt es zwei Gründe: Auf der einen Seite waren zum Testzeitpunkt (Dezember 1979) eine Reihe von Geräten, obschon auf der Funkausstellung '79 mit großem Aufwand vorgestellt, immer noch nicht lieferbar, auf der anderen Seite waren die lieferbaren Geräte bei manchen Herstellern wegen der großen Nachfrage so knapp, daß uns kurzfristig noch nicht einmal ein Satz Testgeräte zur Verfügung gestellt werden konnte. So geschehen beispielsweise im Fall Hitachi, in dem uns die „ACT-M 2 HiFi-Mini-Component"-Anlage freundlicherweise von der Radio- und Fernsehabteilung des Karlsruher Karstadt-Hauses für einige Tage zum Test überlassen wurde.
Die drei nachfolgend getesteten Anlagen sind nach unterschiedlichen Konzeptionen zusammengestellt. Der Hitachi-Set ACT-M 2 besteht aus den Komponenten Empfänger und Verstärker, zwei getrennten Geräten, die aber nur gemeinsam betrieben werden können, sowie einem Cassettenrecorder und zwei Lautsprecherboxen. Die gesamte Anlage wird nur komplett zum Preis von knapp 1500 DM (ungefähre, unverbindliche Preisempfehlung) angeboten. Ähnlich ist die Zusammenstellung bei der Anlage von Körting, die ebenfalls aus Empfänger, Verstärker und Cassettenrecorder besteht. Hier können jedoch alle Geräte einzeln an das Netz angeschlossen und betrieben werden. Der Preis der kompletten Anlage beläuft sich auf etwa 2100 DM, allerdings ohne Lautsprecherboxen, die beliebig ausgewählt werden können. Die Siemens-Anlage System 666 setzt sich sowohl preislich als auch von der technischen Konzeption her hiervon ab. Bei ihr ist der Verstärker aufgeteilt in Vor- und Endverstärker, so daß die komplette Anlage aus den vier Komponenten Empfänger, Vorverstärker, Endverstärker und Cassettenrecorder besteht, die zusammen knapp 2600 DM kosten, ebenfalls ohne Lautsprecherboxen. Bei dem Empfänger handelt es sich um einen technisch aufwendigen Synthesizer-Tuner mit digitaler quarzstabilisierter Abstimmung im Gegensatz zu dem Gerät von Körting, das zwar äußerlich auch digitale Frequenzanzeige bietet, aber mit konventioneller (analoger) Abstimmung arbeitet.



# K+H hat sich entschlossen, keine Frontplatten, VU-Meter oder Bespannstoffe herzustellen.

## Aber HiFi-Komponenten, die zu den Besten gehören.

Ein Ziel, das schwerlich höher anzusetzen ist. Und nicht durch Kompromisse zu erreichen. So gilt für K + H die Suche nach der technisch besten Lösung jedes Konstruktions-Details als kategorische Maxime. Unverwässert vom kommerziellen Wenn und Aber der Kaufleute und Marketing-Strategen. K + H will nicht irgendwelche Komponenten bauen, von denen der lukrativste Absatz an breite Käuferschichten zu erwarten ist. Sondern die besten.

Über die Daten exakter Meßergebnisse oder sachkundig durchgeführter Vergleiche läßt sich zum Glück kaum streiten. So freut es uns natürlich, wenn der K + H-Tuner FM 2002 von einer seriösen Fachzeitschrift nach eingehenden Tests schlichtweg als „Empfangschef" bezeichnet wird. Oder in einer Fachredaktion als Referenzgerät Richt-Maß anderer Tuner ist. Unter anderem, weil Selektivität und Großsignal-Verhalten des FM 2002 international richtungsweisend sind. Bekanntlich zwei der wichtigsten Kriterien für Tuner in der mit Sendern hoher Leistung übersäten Bundesrepublik. Doch auch durch Attribute wie den zweistufig schaltbaren Stereofilter oder die Umschaltmöglichkeit des Signalstärke-Instrumentes ist dieser speziell für die problematischen Empfangsbedingungen in unserem Land entwickelte Tuner führend.

So stand K + H vor einer durch den Tuner FM 2002 extrem hochgeschraubten Leistungsanforderung, als ein ebenbürtiger Verstärker entwickelt werden mußte. Mit dem ES 2006 ist es gelungen. Nicht zuletzt durch die ausschließliche Verwendung von integrierten Operationsverstärkern der dritten Generation in sämtlichen Vorverstärker-Stufen, was erstmals auch die völlige Eliminierung von TID-Verzerrungen ermöglichte (Transient Intermodulation). Neben der klanglichen Spitzenstellung verfügt der ES 2006 auch über ungewöhnlich vielfältige und sinnvolle Bedienungshilfen und Korrekturfunktionen. So sind beispielsweise die Eingänge für die Beschaltung von bis zu 4 Tonbandgeräten ausgelegt – mit getrennten Eingangswählern für Wiedergabe und Band-Aufnahme. Selbstverständlich sind Vorverstärker und Endstufen über außenliegende Cinch-Buchsen trennbar, da der ES 2006 ja auch öfters z. B. mit den K + H Aktiv-Boxen der professionellen Studio-Serie betrieben wird. Die Erfahrung auf dem Gebiet der professionellen Regielautsprecher – eine ausgesprochene Domäne von K + H – findet auch in den 3-Weg-Lautsprechern SL 40 und SL 98 ihren Niederschlag. Die bislang übliche, aber unbefriedigende Konzeptionierung der Lautsprecher auf die Bedingungen der schalltoten Meßkammer ist zugunsten einer Einmessung auf Wohnzimmer-Bedingungen aufgegeben worden. Mit dem Erfolg, daß diese Lautsprecher im Betrieb mit FM 2002 und ES 2006 keineswegs ein schwächeres Glied in der Kette höchster Leistung sind.

Leistung, welche die Jahre überdauert. Auf die Spitze getriebene Qualitäts-Kontrollen und penible Prüfverfahren an den HiFi-Komponenten von K + H sorgen für professionelle Langzeit-Datentreue. Vielleicht eine der bemerkenswertesten Eigenschaften der K + H Komponenten im Hinblick auf die leider auch in Sachen High Fidelity sich ausbreitende Ex- und Hopp-Mentalität.

Dies alles hat seinen Preis. Am Wert gemessen, durchaus nicht hoch. Aber für viele eben doch ganz einfach außerhalb des für High Fidelity einplanbaren Rahmens. Falls Sie nun gern etwas mehr über die K + H-HiFi-Komponenten wissen möchten, schreiben Sie uns ruhig, auch wenn Sie sich für eine andere Anlage entscheiden werden. Da uns die Sache High-Fidelity näher am Herzen liegt als Kaufmannstum, freuen wir uns über einen engagierten Interessenten mehr als über einen oberflächlichen Käufer. Denn unsere Arbeit gilt einzig dem engagierten, kritischen Besitzer hochwertiger High-Fidelity-Anlagen. Und was nicht ist, kann ja bekanntlich noch werden . . .




**KLEIN + HUMMEL**
**D-7302 Ostfildern 4 – Kemnat, Postfach 3102**
**Telefon Stuttgart 07 11/45 50 26**
**Telex 7 23 398**

Bitte senden Sie mir Druckschriften über FM 2002, ES 2006, sowie über die Lautsprecher SL 40 und SL 98

Name

Straße

Ort



Hitachi ACT-M 2

## Beschreibung

### Hitachi

Die Hitachi-Anlage ist nicht nur vom Preis, sondern auch von den Abmessungen her mit Abstand die kleinste dieses Tests. Dabei ist der Cassettenrecorder gerade doppelt so hoch wie Tuner und Verstärker, die aber genaugenommen keine zwei eigenständigen Geräte sind. Sie können nämlich wegen ihrer speziellen Konstruktion nur gemeinsam betrieben werden, wobei der Empfänger keinen eigenen Netzanschluß besitzt und seine Versorgungsspannung über ein Spezialkabel vom Verstärker geliefert bekommt und demzufolge auch automatisch mit diesem ein- und ausgeschaltet wird. Dafür ist andererseits am Verstärker kein Platz mehr geblieben zur Unterbringung der Anschlußbuchsen für die übrigen Programmquellen (Phono und Band) sowie für die hierfür erforderlichen Umschalter. Sie wurden kurzerhand in das Gehäuse des Empfängers verlegt, der an seiner Frontseite also neben den Bereichstasten für UKW, MW und LW auch noch mit den Programmwahltasten für Phono, Aux und Tape Monitor bestückt ist. Diese Art der Funktionsaufteilung ist zwar nach unserer Kenntnis bislang einmalig, aber prinzipiell einwandfrei funktionstüchtig. Offen bleibt nur die Frage, warum man nicht gleich alles in einem Gehäuse untergebracht, also einen Receiver gebaut hat? Zwei kleinere Geräte scheinen eben doch optisch attraktiver als ein größeres zu sein.

Der **Empfänger FT-M 2** bietet, wie bereits erwähnt, die drei Wellenbereiche UKW, MW und LW. Die Abstimmung erfolgt an dem großen Drehknopf rechts außen und wird durch eine rote Leuchtdiode auf der nur etwa 10 cm langen Skala angezeigt. Diese Skala enthält keine Strichmarkierungen, sondern nur Zahlenangaben, so daß eine exakte Frequenzeinstellung recht schwierig ist. Als Abstimmhilfe dient eine Kette von fünf roten Leuchtdioden (LEDs) links im Skalenfenster. Daneben befindet sich die ebenfalls rote Stereoanzeige. Die Taste zur Monoumschaltung ist gekoppelt mit der Mutingschaltung.

Auf der Geräterückseite befinden sich außer Antennenanschlußklemmen (FM 300 Ω und AM) bzw. -buchse (FM 75 Ω Koax) noch vier Cinchbuchsenpaare zum Anschluß eines Plattenspielers, eines Bandgerätes (Aufnahme und Wiedergabe) sowie einer weiteren hochpegeligen Programmquelle. Die hier zugeführten Eingangssignale werden über den Programmumschalter und einen Vorverstärker geführt und dann über das Spezialverbindungskabel zum Verstärker weitergeleitet. Dieses Kabel ist beidseitig mit speziellen sechspoligen DIN-Steckern ausgerüstet und überträgt neben den Tonsignalen für den linken und rechten Kanal auch die zum Betrieb des Empfängers notwendige Versorgungsspannung, die vom Verstärker abgezweigt wird. Durch die spezielle Steckverbindung wird verhindert, daß versehentlich normale Tonverbindungskabel verwendet werden und hierdurch möglicherweise Fehlschaltungen auftreten oder gar Gerätedefekte hervorgerufen werden.

Der **Verstärker HA-M 2** bietet über die übliche Ausstattung hinaus einen zumischbaren Mikrophoneingang mit einer 6,3-mm-Stereoklinkenbuchse an der Frontseite, rechts daneben einen Kopfhörerausgang sowie eine Ausgangspegelanzeige mit 2 × 5 Leuchtdioden für den linken und rechten Kanal. Der Balancesteller ist mit einem Zug-/Druckschalter kombiniert, durch den die gehörrichtige Lautstärkekorrektur (Loudness) geschaltet werden kann. Rechts daneben befindet sich der Umschalter für die Lautsprecherpaare A und B.

Die rückseitigen Anschlüsse für die beiden Boxenpaare sind als Federklemmen (Paar A) bzw. als DIN-Buchsen (Paar B) ausgeführt. Darunter befindet sich die bereits beschriebene sechspolige Spezialbuchse zum Anschluß des Empfängers. Für weitere Anschlüsse ist kein Platz mehr geblieben, da gut zwei Drittel der Rückfront von den Kühlkörpern der Endstufen eingenommen werden, die etwa 4,5 cm über das Gehäuse hinausragen und mit einer Abdeckung aus Lochblech versehen sind.

Der **Cassettenrecorder D-M 2** ist mit einem mechanisch zu bedienenden Laufwerk ausgestattet. Es bietet automatische Bandendabschaltung aus allen Lauffunktionen. Die Aussteuerungsanzeige erfolgt, entsprechend wie beim Verstärker, durch zwei Ketten von je fünf Leuchtdioden, von denen die ersten drei (−15 dB, −10 dB, −5 dB) grün leuchten, die letzten beiden (0 dB, +5 dB) rot, so daß Übersteuerungen deutlich signalisiert werden. Der Aussteuerungssteller hat seinen Platz in der rechten oberen Ecke, er ermöglicht eine getrennte Einstellung für den linken und rechten Kanal. Die beiden Knopfhälften waren jedoch bei unserem Testgerät nicht durch eine Rutschkupplung miteinander verbunden, so daß es sehr leicht zu Fehleinstellungen kommen kann. Unterhalb des Stellers befindet sich der Eingangsumschalter für Line/Mic (DIN).

Das Gerät ist mit Dolby-Rauschunterdrükkung ausgestattet. Der Bandsortenschalter bietet die drei üblichen Wahlmöglichkeiten: $CrO_2$, Normal und FeCr. Am unteren Geräterand befinden sich eine Kopfhörerbuchse (6,3-mm-Stereoklinke) sowie zwei Mikrophonbuchsen (6,3-mm-Monoklinken). Zu erwähnen ist noch die Rec-Mute-Einrichtung, die es ermöglicht, eine Aufnahme kurzzeitig zu unterbrechen, wobei das Band jedoch weiterläuft, beispielsweise zum Ausblenden von Ansagen.

Die Eingänge und Ausgänge an der Geräterückseite liegen als DIN- und als Cinchanschlüsse vor. Bei der DIN-Buchse handelt es sich um einen kombinierten Eingang/Ausgang, wie er nach Norm nicht mehr zulässig ist. Der Eingang liegt wie üblich parallel zu dem frontseitigen Mikrophonanschluß.

Schließlich gehören zum ACT-M-2-Set noch zwei **Lautsprecherboxen HS-M 2.** Hierbei handelt es sich um Zweiwegboxen mit einer Nennimpedanz von 4 Ω und einer Nenn- bzw. Musikbelastbarkeit von 30 bzw. 50 W. Die Gehäuse sind an der Rückseite jeweils mit einer Aufhängevorrichtung für Wandhaken ausgestattet. Zum Kabelanschluß stehen Federklemmen für blanke Kabelenden zur Verfügung.

### Körting

Die einzelnen Komponenten der Körting-Anlage sind, vom Volumen her betrachtet, die größten dieses Tests, können aber mit ihrer Breite von nur 26 cm durchaus noch den Minikomponenten zugerechnet werden. Alle drei Geräte sind bei dieser Anlage gleich groß und verfügen jeweils über einen eigenen Netzanschluß, so daß sie auch einzeln betrieben werden können. Verwendet man mehrere Komponenten zusammen, so können die einzelnen Netzanschlüsse wahlweise auch über mitgelieferte Zusatzkabel von Gerät zu Gerät weitergeführt werden, so daß insgesamt nur ein einziger zentraler Anschluß erforderlich ist. Zweckmäßigerweise wählt man hierfür den Verstärker, wobei dann mit dessen Netzschalter eine zentrale Ein- und Ausschaltung der gesamten Anlage möglich ist, sofern die Netzschalter der anderen Geräte eingeschaltet sind.

Neben dem **Empfänger T -101,** der uns zum Test zur Verfügung stand, gibt es in gleicher Größe und mit mechanischer Abstimmung noch das Modell T -100, das aber keine Festsendertasten enthält. Dafür ist es mit einem Preis von knapp 580 DM um 160 DM billiger als das Spitzenmodell T-101, das etwa 740 DM kostet.

Der T-101 bietet die drei Wellenbereiche

# Aufwertungs-System

Wenn Ihre Lieblingsplatten nicht so klingen, wie sie eigentlich sollten, liegt es nicht unbedingt an Verstärker oder Boxen. Sondern häufig am Tonabnehmer. Eigentlich eine Kleinigkeit, doch wie man weiß von entscheidender Bedeutung. Klangentscheidend. Schließlich bestimmt das Abtastsystem die Qualität des Musiksignals, das an den Verstärker weitergeleitet wird.

Damit Ihnen auch zu Ohren kommt, was in der Platte steckt, bietet Sony mit dem XL-35 A und dem XL-45 A zwei hochwertige Magnetsysteme von außerordentlicher Präzision. Und mit dem XL-55 bzw. XL-55 Pro zwei Moving Coil-Systeme der Spitzenklasse, die vom musikalischen Ergebnis keinen Wunsch offenlassen.
Gibt es einen besseren Grund, Ihre HiFi-Anlage noch ein bißchen higher zu machen?

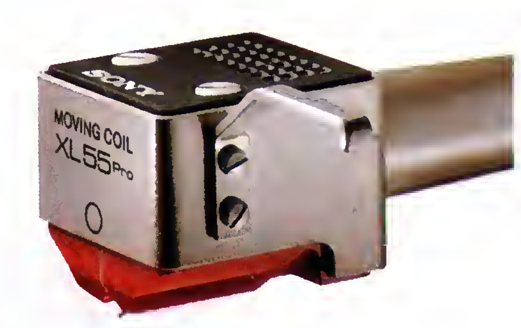
Ihr Fachhändler berät Sie mit System.










**XL-35 A** Magnetisches Tonabnehmer-System. Leichter Aluminium-Nadelträger mit Carbonfiber-Mantel.
Frequenzgang: 10–35.000 Hz
Empfohlene Auflagekraft: 1,5 g
Gewicht: 5,5 g

**XL-45 A** Magnetisches Tonabnehmer-System. Leichter Aluminium-Nadelträger mit Carbonfiber-Mantel.
Frequenzgang: 10–45.000 Hz
Empfohlene Auflagekraft: 1,5 g
Gewicht: 5,5 g

**XL-55** Moving Coil-Tonabnehmer-System. Besonders aufwendig konstruiert mit neuem Magnetmaterial und patentierter Achter-Spulenform. Beryll-Aluminium-Nadelträger mit Carbonfiber-Mantel.
Ausgangsspannung: 0,2 mV
Frequenzgang: 10–50.000 Hz
Empfohlene Auflagekraft: 1,7 g
Gewicht: 10 g

**XL-55 Pro** Moving Coil-Tonabnehmer-System XL-55 für den Einbau in professionelle Studio-Laufwerke. Komplett in Magnesiumkopf montiert.
Empfohlene Auflagekraft: 2 g
Gewicht: 22 g

**SONY**

Sony GmbH, Hugo-Eckener-Str. 20, 5000 Köln 30
Sony Ges. m. b. H., Hauffgasse 24, A-1111 Wien

ERNST & PARTNER




Körting Serie 100

UKW, MW und LW, die elektronisch durch Tipptasten umgeschaltet werden. Der jeweils eingeschaltete Bereich wird durch eine rote LED oberhalb der zugehörigen Taste angezeigt. Die Funktionen Muting, Mono und AFC arbeiten nur bei UKW-Betrieb, ihre Einschaltung wird ebenfalls durch eine rote LED gekennzeichnet. Der Schalter Channel schaltet das Digital Meter bei UKW-Betrieb zwischen Frequenz- und Kanalanzeige um.

Ausstattung und Funktion des T-101 weichen in mehreren Punkten vom üblichen Schema ab und sollen deshalb etwas ausführlicher beschrieben werden. Die Abstimmung erfolgt für alle drei Wellenbereiche rein elektronisch über Tipptasten. Ein Drehknopf ist nicht vorhanden, wie überhaupt an dem ganzen Gerät kein einziges mechanisch arbeitendes Bedienelement zu finden ist. Die Frequenzanzeige erfolgt digital mit einer Schrittweite von 50 kHz mittels eines fünfstelligen LED-Displays (Digital Meter). Dennoch ist der T-101 *kein* Synthesizer (!), sondern arbeitet mit konventioneller, allerdings elektronisch gesteuerter Abstimmung.

Der Abstimmvorgang kann wahlweise manuell (Manual Tuning) erfolgen, indem man die entsprechenden Tasten des Sendersuchlaufs

tasten aus, die beliebig mit Sendern aus allen drei Wellenbereichen programmiert werden können. Zusätzlich zur Frequenzanzeige (oder gegebenenfalls Kanalanzeige bei UKW) erscheint in der Programmspeicheranzeige rechts neben dem Tastenfeld die Nummer der Programmtaste, die gerade in Betrieb ist. Der Vorgang des Einspeicherns eines Senders erfolgt ebenfalls elektronisch mit den über der Programmspeicheranzeige befindlichen beiden Tasten Store, die, um unbeabsichtigte Löschungen zu vermeiden, beide gleichzeitig gedrückt werden müssen. Die Programmierung ist relativ einfach und in der Bedienungsanleitung gut beschrieben.

Die Anschlußbuchsen findet man wie üblich an der Geräterückseite. Hier bietet der T-101 nur einen 75-Ω-Koax-Antennenanschluß sowie als Signalausgang eine fünfpolige DIN-Buchse. Neben der Bedienungsanleitung liegt dem Gerät noch eine ausführliche Frequenztabelle bei, in der alle UKW-Sender in der Bundesrepublik und den angrenzenden Nachbarländern mit ihrer Kanalbezeichnung und Strahlungsleistung sowie die MW- und LW-Sender in Mitteleuropa mit ihrer Sendeleistung enthalten sind, weiterhin eine Merktabelle für den Programmspeicher, in die die

Function und Monitor ist eine reichlich komplizierte und undurchsichtige Angelegenheit, die dem Laien auch nach mehrmaligem Lesen der — in diesem Punkt völlig unzureichenden! — Bedienungsanleitung nicht ganz klar werden dürfte. — Im Normalfall soll der Schalter Duo-Selector nicht gedrückt sein, es leuchtet also die Anzeige „Norm“ auf. Jetzt ist der Schalter Function in Betrieb, mit dem eine der drei Programmquellen Tuner, Phono oder Tape gewählt werden kann. In der vierten Stellung (LSR) ist die Raumaufnahmeeinrichtung in Betrieb. Da in diesem Fall die Lautsprecherboxen als Mikrophone arbeiten, werden sie automatisch von den Endstufen abgeschaltet, so daß in dieser Schalterstellung keine Wiedergabe mehr erfolgt bzw. nur noch über Kopfhörer möglich ist. Grundsätzlich steht das mit dem Function-Schalter gewählte Signal immer an der Buchse Tape zur Aufnahme zur Verfügung.

Will man nun eine solche Aufnahme hinterband abhören, so ist die Taste Duo-Selector zu drücken (Anzeige „Duo“ leuchtet auf) und mit dem Schalter Monitor der Eingang Tape zu wählen. Daneben können aber jetzt mit diesem zweiten Schalter auch alle anderen Eingänge gewählt und wiedergegeben werden, wodurch jedoch die Aufnahme des mit dem Function-Schalter gewählten Programms nicht beeinflußt wird. Man kann also ein Programm aufnehmen und gleichzeitig ein zweites unabhängig davon wiedergeben, was allerdings mit vielen anderen Verstärkern mit übersichtlicheren und leichter verständlichen Schalterbezeichnungen auch möglich ist (sofern die Übersprechdämpfungen zwischen den verschiedenen Eingängen hierfür ausreichend sind). Die Verwirrung wird schließlich vollständig dadurch, daß das mit dem Tonquellenschalter Monitor gewählte Signal grundsätzlich an der Buchse Aux für Aufnahmen zur Verfügung steht. Die ganze Sache wäre leichter einsichtig und ohne speziellen Lehrgang verständlich, hätte man diesen Anschluß wenigstens seiner Funktion entsprechend mit Tape 2 bezeichnet.

Richtig angewendet ermöglicht der Duo-Selector auch Überspielungen zwischen zwei Tonbandgeräten (wie andere Verstärker auch!) sowie die Möglichkeit, zwei unterschiedliche Tonquellen gleichzeitig auf zwei Tonbandgeräte aufzunehmen und hierbei wahlweise die eine oder die andere Aufnahme mitzuhören.

Die übrige Ausstattung des Verstärkers entspricht dem üblichen Standard und bedarf

**A-100** handelt es sich um Vollverstärker mit einer

/Druckschalter kombiniert, mit denen Mono und Loudness geschaltet werden. Der Lautstärkesteller sollte jedoch ergonomisch etwas

muß nur die Taste Start kurz angetippt werden, worauf die Abstimmautomatik startet und selbsttätig für jeweils etwa 5 s bei jedem

nen.
Bei dem **Verstärker** einen integrierten

# DYNAMIC-PEARL.

## Die Ton-Bausteine. Stein für Stein dynamische Hi-Fi-Stereophonie.

Hier stellen wir Ihnen alle fünf Endbausteine der DYNAMIC-PEARL-Serie vor.
Jede der abgebildeten Lautsprecherboxen bildet eine ihrem Leistungsbereich entsprechend, qualitativ hochwertige Einheit. Sie unterscheiden sich jeweils nur quantitativ, also leistungsbezogen von den anderen Boxen des DYNAMIC-PEARL-Programms.

Wir bieten 5 verschiedene Leistungskapazitäten, von 60 W bis 150 W Musikbelastbarkeit, um Ihren ganz konkreten Wünschen und individuellen Raumverhältnissen zu entsprechen. Lassen Sie also Ihre kritischen Ohren die Entscheidung für „Ihre" DYNAMIC-PEARL-Box treffen. Oder Ihren wirtschaftlichen Verstand: Jede DYNAMIC-PEARL-Box hat eine sehr günstige Preis-Leistungs-Relation. — Oder lassen Sie sich einfach beraten. Denn Ihr Fachhändler ist nicht nur ein seriöser Kaufmann, sondern auch ein erfahrener HI-FI-Spezialist. — Würde er die DYNAMIC-PEARL-Serie führen, wenn sie nicht so erfolgreich wäre?

**DYNAMIC-PEARL natürlich nur im guten Fachhandel.**






Siemens HiFi-System 666

steuerungssteller ist zweigeteilt für linken und rechten Kanal und mit einer mechanischen Rutschkupplung versehen.
Das Gerät ist mit Dolby-Rauschunterdrükkung ausgestattet. Mit der Taste Limiter kann bei der Aufnahme ein Pegelbegrenzer zugeschaltet werden, der Übersteuerungen des Bandes verhindert. Bei Wiedergabe schaltet sich diese Funktion automatisch wieder ab. Automatische Aussteuerung des Bandes ist ebenfalls möglich; hierzu muß der Aussteuerungssteller ganz aufgedreht und der Limiter eingeschaltet werden.
Zur Bandsortenwahl stehen zwei Drucktasten (FeCr und $CrO_2$) zur Verfügung. Bei Verwendung normaler Fe-Cassetten sollte keine der beiden Tasten gedrückt werden. Ganz unten in der rechten Ecke der Frontplatte befindet sich ein Überblendsteller, mit dem die Aufnahmestärke zwischen der rückwärtigen DIN-Buchse und der Mikrophonbuchse eingestellt werden kann. Die Mikrophonbuchse (DIN 5-pol, stereo) befindet sich in der linken oberen Ecke, darunter der Schalter Mic Mono, der beim Anschluß von Monomikrophonen gedrückt werden muß.
Der Anschluß an den Verstärker erfolgt über eine DIN-Buchse an der Geräterückseite. Hierbei handelt es sich um eine kombinierte Eingangs-/Ausgangbuchse, die in dieser Form nicht der aktuellen Norm entspricht. Der empfohlene Preis des C-100 beträgt 798 DM.

**Siemens**

Seit der Funkausstellung 1979 scheint nun auch Siemens mit der High-Fidelity ernst zu machen. In Berlin wurde neben neun neuen Fernsehgeräten auch eine umfangreiche Palette von HiFi-Komponenten vorgestellt, die aber offensichtlich nicht aus eigenem Hause stammen, sondern unverwechselbar fernöstliche Züge aufweisen. Neu im Programm sind die Systeme 444, bestehend aus Receiver, Plattenspieler und Cassettendeck, 666 in Minibauweise (vier Komponenten) und 777 in Slim-line-Bauweise, bestehend aus sechs Komponenten mit Infrarotfernbedienung. Die Anlagen der 666- und 777-Serie können auch mit den Aktivboxen RA-707 aus dem Siemens-Programm betrieben werden.

Das Programm umfaßt weiter eine Vielzahl von Passivboxen in allen Größenordnungen sowie zwei Kompaktanlagen und einen Casseiver (= Receiver mit Dolby-Cassettenrecorder).
Die Minikomponentenserie System 666 besteht aus vier Geräten, von denen allerdings das Cassettendeck RC 666 erst Anfang 1980 in Produktion gegangen ist, so daß es uns zum Testzeitpunkt noch nicht zur Verfügung stand. Der Verstärker ist bei der Siemens-Anlage aufgeteilt in Vorverstärker und Endverstärker, was einerseits die Probleme der Unterbringung der erforderlichen Anschlußbuchsen und Bedienungselemente erleichtert und andererseits die Freiheit läßt, die Anlage mit hochwertigen Aktivboxen zu ergänzen. Diese Kombination hat den Vorzug, daß die durch die Minibauweise gegebenen Einschränkungen hinsichtlich der Verstärkerleistung entfallen.
Die Geräte sind mit einer Bauhöhe von nur 5,5 cm außerordentlich flach, sozusagen „Slimline im Miniformat". Nur der Endverstärker ist wegen der erforderlichen Kühlflächen und des Netztransformators mit 9 cm höher gebaut.
Beim **Empfänger RH 666** handelt es sich um einen hochmodernen digital abstimmenden Synthesizer-Tuner mit den Wellenbereichen UKW und MW. Die Abstimmschrittweite beträgt bei UKW 50 kHz, was in der Regel für die bei uns gegebenen Empfangsverhältnisse ausreichend ist (MW: 1 kHz).
Das Gerät enthält keinerlei mechanisch arbeitende Bedienelemente. Die Abstimmung erfolgt über einen elektronischen Suchlauf, der mit den Tasten down oder up betätigt wird, die Frequenzanzeige über ein fünfstelliges LED-Display. Als Abstimmhilfe steht eine Signalstärkeanzeige in Form einer fünfstufigen LED-Kette zur Verfügung, ferner eine Ratiomitteanzeige (tuning lock), die bei exakter Mittenabstimmung aufleuchtet. Auf eine kontinuierliche Anzeige wurde verzichtet, da die Abstimmung ohnehin in festen Schritten rastet und aufgrund der Quarzstabilisierung stets exakt ist (sofern der Quarz stimmt).
Der elektronische Abstimmvorgang erfolgt „manuell", wobei zwei Geschwindigkeiten möglich sind. Tippt man eine der Tasten „up" oder „down" kurz an, so springt die Empfangsfrequenz jedes Mal um einen Schritt vor oder zurück, bis man die gewünschte Frequenz erreicht hat. Zur Überbrückung größerer Frequenzabstände läßt sich dieses Verfahren dadurch beschleunigen, daß man die betreffende Taste nicht nur antippt, sondern längere Zeit drückt. Nach etwa 1,5 s beginnt dann ein sehr schnell ablaufender automatischer Vor- oder Rücklauf, der beim Loslassen der Taste sofort unterbricht. Das ganze Verfahren ist nach kurzer Übung sehr einfach und funktioniert auch erstaunlich schnell.
Zusätzlich stehen noch acht Festsendertasten zur Verfügung, die wahlweise mit Stationen aus dem UKW- oder dem MW-Bereich programmiert werden können.
Der **Vorverstärker RP 666** bietet die gewohnte Ausstattung, die dem Bild bzw. der Tabelle entnommen werden kann und keiner näheren Beschreibung bedarf. Erwähnenswert ist nur die in dieser Klasse nicht alltägliche Möglichkeit, den Phonoeingang zwischen MM (für Magnetsysteme) und MC (für Moving-Coil-Systeme) umzuschalten.
Die Anschlußbuchsen an der Geräterückseite sind einheitlich nach DIN ausgeführt, wobei aber für die beiden Bandanschlüsse nur kombinierte Eingangs-/Ausgangsbuchsen vorhanden sind, die nicht der aktuellen Norm entsprechen. Man kann sich jedoch dadurch behelfen, daß man — sofern man nur *ein* Bandgerät anschließen möchte — für die Aufnahme die Buchse Tape 1 und für Monitor bzw. Wiedergabe die Buchse Tape 2 benutzt oder umgekehrt.
Für den **Endverstärker RE 666** gibt der Hersteller eine Nennleistung von 2 × 60 W an 4 Ω an, die man dem Gerät bei den gegebenen Abmessungen auch spielend zutraut. Das Gerät ist mit einem Kopfhöreranschluß ausgestattet (6,3-mm-Stereoklinke), mit zwei Lautsprecherschaltern für die Boxenpaare a und b sowie mit zwei weiteren Schaltern: Matrix und Display x 0.1. Der erstgenannte schaltet eine eingebaute Widerstandsmatrix für quasiquadrophone Wiedergabe ein, der andere vergrößert die Anzeigeempfindlichkeit der LED-Pegelanzeigen. Diese bestehen aus zwei horizontal angeordneten Ketten von je elf Leuchtdioden, die die Ausgangspegel des rechten und linken Kanals anzeigen.
Die Anschlüsse an der Geräterückseite umfassen eine DIN-Eingangsbuchse und vier DIN-Lautsprecherbuchsen für die beiden Boxenpaare. Für Quasiquadrophonie müssen die Rückboxen an die Buchsen b angeschlossen werden.

## Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen, Betriebs- und Empfangstest

Wegen der unterschiedlichen Konzepte der drei Anlagen im Bereich der Verstärker ist eine direkte Gegenüberstellung der Meßwerte bei diesem Test etwas kompliziert. Um dennoch eine übersichtliche Vergleichsmöglichkeit zu bieten, haben wir bei der Siemens-Anlage vorzugsweise die *Kombination* der Verstärker RP 666 und RE 666 gemessen und diese Werte in die Tabelle aufgenommen. Die Werte für die Einzelkomponenten sind, soweit sie sich hiervon unterscheiden, in einer gesonderten Tabelle untergebracht.
Bei den Cassettenrecordern haben wir keine Messungen durchgeführt, sondern uns auf ei-

# Zurück zur Natur:

## Optimal Offen

**HD 420.** Es ist ein Gefühl, als wäre man mitten im Aufnahmestudio. Mit dem Eindruck, den Klang mit seinem vollen Background nicht von außen aufs Ohr „gedrückt" zu bekommen, sondern ihn optimal-offen und frei aus den Tiefen des Raums entstehen zu hören.

**HD 420.** Von Sennheiser. Die Neuentwicklung mit den Wandlersystemen »optimal-offen« für extrem breiten Übertragungsbereich und immer gleichmäßigen Frequenzgang an jedem Ohr. Mit luftleichten Sternsicken-Membranen für völlig ungehindertes Schwingen ohne Klirren, ohne Resonanzen. »Optimal-offen« heißt freies Hören durch echte Membran-Transparenz.

**HD 420.** Spitzenqualität in Design, Klang und Tragekomfort zugleich. Ermöglicht durch neuentwickelte, extrem flache Samarium-Kobalt-Magnete mit höchster Energiedichte auf engstem Raum. Mit besonders hautfreundlichem Stoff-Ohrpolster und perfekter Ohranpassung. Erhältlich beim guten Fachhandel. Zum sehr günstigen Preis.

**Technische Daten:**

| | |
|---|---|
| Übertragungsbereich | 18 ... 20 000 Hz |
| Nenn-Impedanz | 600 Ω |
| Kennschalldruckpegel 1000 Hz | 94 dB |
| Max. Dauerbelastbarkeit (DIN 45582) | 0,1 W |
| Klirrfaktor (DIN 45500) | ≦ 1% |

HD 420

**SENNHEISER**

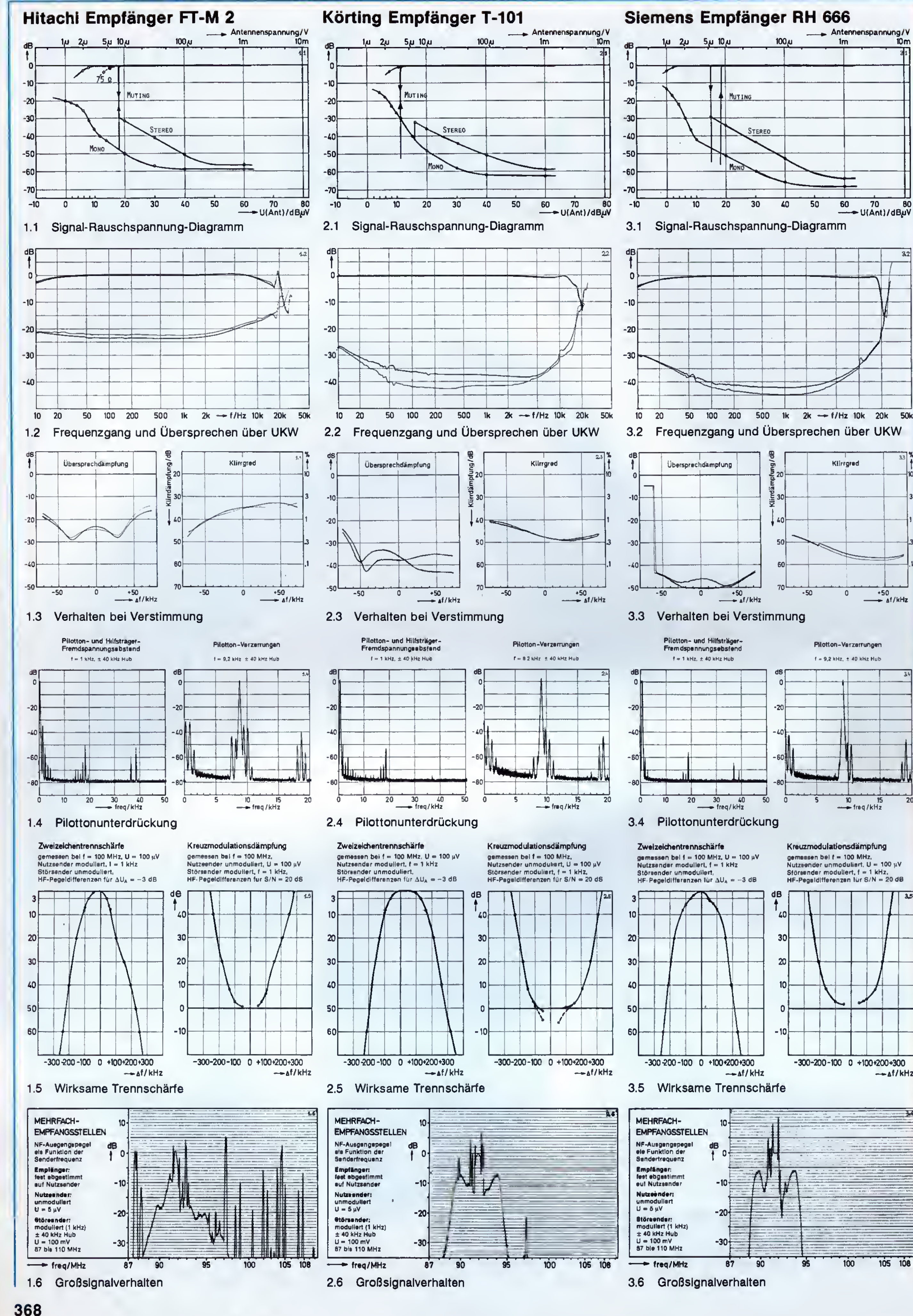
**Perfekter Klang hat seinen Namen**

Sennheiser electronic, 3002 Wedemark 2, Tel. 0 51 30 / 80 11, Telex 09 24 623

**Schweiz:** Bleuel electronic AG · Zürcherstr. 125 · CH-8952 Schlieren-Zürich
**Österreich:** Grothusen Ges. m. b. H. · Auhofstraße 41a · A-1130 Wien

**Coupon** an Sennheiser electronic, Postfach 700, 3002 Wedemark 2
Bitte senden Sie mir ☐ kostenlose Informationen über den HD 420
☐ die 124seitige »Sennheiser-revue« gegen DM 2,–
in Briefmarken oder auf Postscheckkonto Hannover 93489-302
☐ Prospekt »Sennheiser-Bestseller«

**Meine Adresse:**




1.1 Signal-Rauschspannung-Diagramm
2.1 Signal-Rauschspannung-Diagramm
3.1 Signal-Rauschspannung-Diagramm

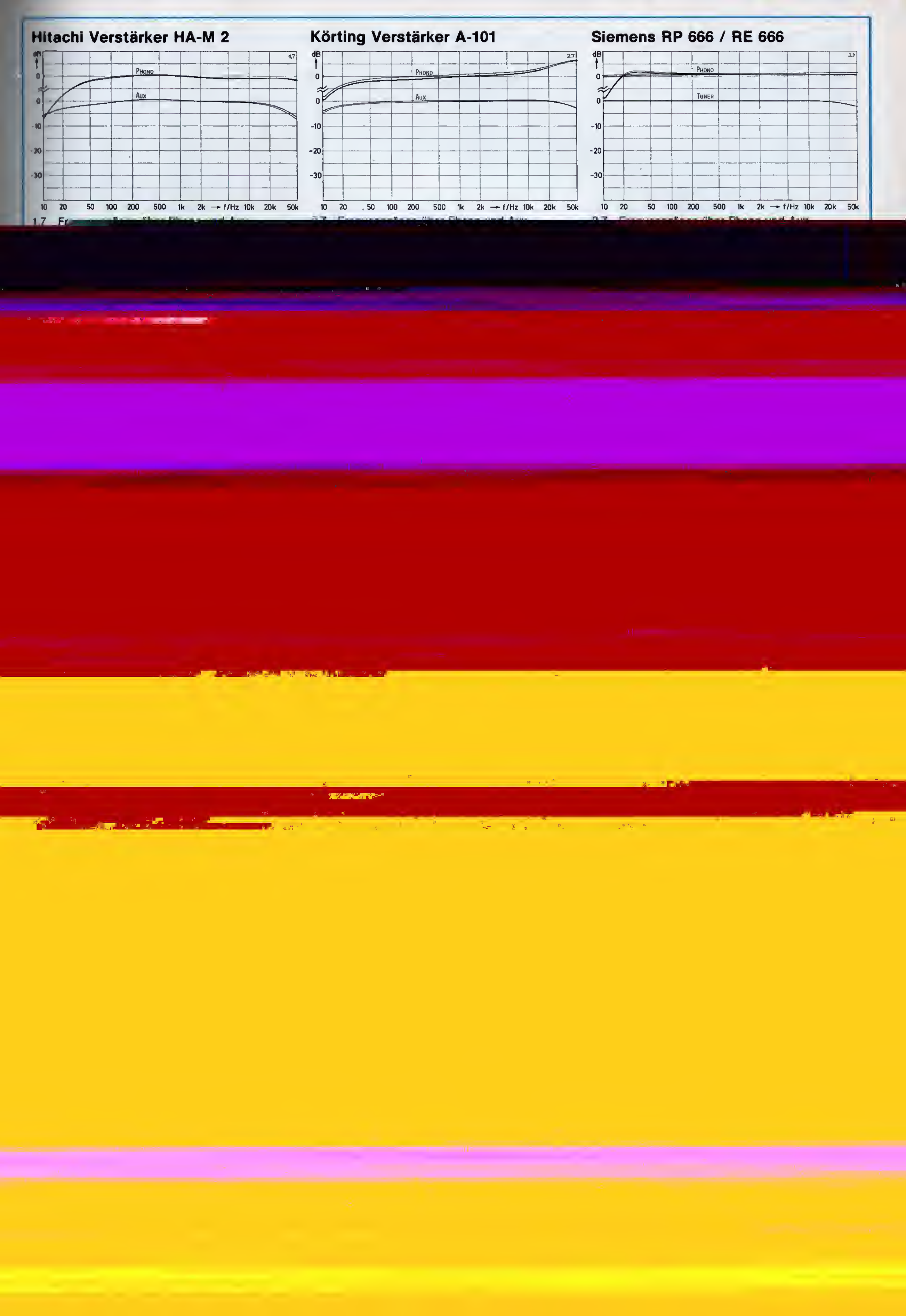
1.2 Frequenzgang und Übersprechen über UKW
2.2 Frequenzgang und Übersprechen über UKW
3.2 Frequenzgang und Übersprechen über UKW

1.3 Verhalten bei Verstimmung
2.3 Verhalten bei Verstimmung
3.3 Verhalten bei Verstimmung

1.4 Pilottonunterdrückung
2.4 Pilottonunterdrückung
3.4 Pilottonunterdrückung

1.5 Wirksame Trennschärfe
2.5 Wirksame Trennschärfe
3.5 Wirksame Trennschärfe

1.6 Großsignalverhalten
2.6 Großsignalverhalten
3.6 Großsignalverhalten



Hitachi Verstärker HA-M 2
Körting Verstärker A-101
Siemens RP 666 / RE 666
dB
0
-10
-20
-30
Phono
Aux
Tuner
1.7
2.7
3.7
10 20 50 100 200 500 1k 2k → f/Hz 10k 20k 50k

| Ergebnisse unserer Messungen<br>a) Empfänger | Hitachi FT-M 2 | Körting T-101 | Siemens RH 666 |
|---|---|---|---|
| *I Allgemeine Betriebseigenschaften* | | | |
| **Frequenzbereich** | 87,4 bis 108,5 MHz | 87,35 bis 104,30 MHz | 87,55 bis 108,00 MHz |
| **Skalengenauigkeit (UKW)** | | | |
| Frequenzabweichung bei 88 MHz | +300 kHz | ± 0 kHz | ±0 kHz |
| 92 MHz | +100 kHz | +10 kHz | ±0 kHz |
| 96 MHz | + 10 kHz | +10 kHz | ±0 kHz |
| 100 MHz | −150 kHz | +10 kHz | ±0 kHz |
| 104 MHz | +110 kHz | +10 kHz | ±0 kHz |
| 108 MHz | +220 kHz | (−) | ±0 kHz |
| **Abstimminstrumente** | | | |
| a) Signalstärkeinstrument Vollausschlag für | 6 mV | 250 μV | 300 μV |
| b) Ratiomitteinstrument Frequenzabweichung gegenüber Rauschminimum | (−) | (−) | (−) |
| Empfindlichkeit/Skt. | (−) | ±35 kHz | (−) |
| **AFC** (automatische Frequenznachstimmung) | | | |
| Haltebereich (−3 dB) | (−) | (→Text) | (−) |
| Fangbereich | (−) | (→Text) | (−) |
| **Frequenzstabilität** (190 V bis 250 V) | ±0 kHz | ±0 kHz | ±0 kHz |
| **Ausgangsspannung** | | | |
| f = 1 kHz, ±40 kHz Hub Ausgang fixed | 380 mV (Tape Rec out) | 680 mV | 500 mV |
| variable | (−) | (−) | (−) |
| **Innenwiderstand** (f = 1 kHz) | | | |
| Ausgang fixed | 1 kΩ (Tape Rec out) | 2,2 kΩ | 3,3 kΩ |
| variable | (−) | (−) | (−) |
| *II Empfindlichkeit* | | | |
| **Begrenzereinsatz** (−3 dB) | 2,0 μV ≙ −19 dBpW | 2,2 μV ≙ −18 dBpW | 1,0 μV ≙ −25 dBpW |
| **Eingangsempfindlichkeit** | | | |
| mono 26 dB S + N/N | 2,1 μV ≙ −18,5 dBpW | 3,2 μV ≙ −15 dBpW | 1,8 μV ≙ −20 dBpW |
| stereo 46 dB S + N/N | 55 μV ≙ +10 dBpW | 55 μV ≙ +10 dBpW | 40 μV ≙ + 7 dBpW |
| **Stummabstimmung** | | | |
| Schaltschwelle | 8 μV | 3,5 μV | 6 μV |
| hierbei S + N/N mono | 48 dB | 30 dB | 47 dB |
| hierbei S + N/N stereo | 30 dB | (−) | 30 dB |
| **Stereoumschaltung** | 8 μV | 6,5 μV | 6 μV |
| hierbei S + N/N | 30 dB | 32 dB | 30 dB |
| *III Wiedergabegüte (1 mV, ±40 kHz)* | | | |
| **Signal-Rauschspannung-Abstand** | | | |
| Fremdspannungsabstand mono | 59 dB | 62,5 dB | 68,5 dB |
| stereo | ≥56 dB | 59,0 dB | 64,0 dB |
| Geräuschspannungsabstand mono | 66 dB | 66,5 dB | 72,5 dB |
| stereo | 63 dB | 62,0 dB | 64,5 dB |
| **Pilotton-Fremdspannungsabstand** bezogen auf +67,5 kHz Hub | ≥50 dB | 55 dB | ≥56 dB |
| Pilottonverzerrungen (9,2 kHz) | | | |
| a) Intermodulationsanteile | 2,5 % | 1,6 % | 0,7 % |
| b) Oberschwingungsgehalt | ≤3,3 % | 0,65 % | 2,5 % |
| **Klirrfaktor** | | | |
| $f_m$ = 1 kHz, ±40 kHz Hub | ≤1,6 % | 0,40 % | ≤0,18 % |
| ±75 kHz Hub | 2,6 % | ≤0,75 % | ≤0,21 % |
| = 250 Hz | ≤1,8 % | 0,45 % | ≤0,16 % |
| = 63 Hz | ≤1,9 % | ≤1,0 % | 1,1 % |
| **Übertragungsbereich** (−3 dB) für Preemphasis 50 μs | 7 Hz bis 12,5 kHz | 2,5 Hz bis 14,0 kHz | 11 Hz bis 16,7 kHz |
| **Übersprechdämpfung** (1 kHz) | ≥23 dB | ≥36 dB | ≥46 dB |
| *IV Trennschärfe (100 μV)* | | | |
| **HF-ZF-Bandbreite** | 110 kHz | 190 kHz | 105 kHz |
| **Sperrung** (±300-kHz-Selektion) | 81 dB | 74 dB | 90 dB |
| **Kreuzmodulationsdämpfung** (±300 kHz) | 61 dB | 51 dB | 65 dB |
| **Großsignalselektion** | Bild 1.6 | Bild 2.6 | Bild 3.6 |
| **Gleichwellenselektion** ($U_e$ = 1 mV) | 0,6 dB | 2,8 dB | 0,8 dB |
| **Spiegelfrequenzdämpfung** | ≥70 dB | 71 dB | 84 dB |
| **ZF-Dämpfung** | 60 dB | 92 dB | >100 dB |
| **Punktebewertung** Kategorie I | 5 | 6 | 6 |
| II | 2 | 1 | 5 |
| III | 1 | 5 | 8 |
| IV | 4 (Großsignalverhalten!) | 4 | 9 |
| **Gesamtpunkte**<br>Gewichtung × 1, × 2, × 2, × 5 | 31 | 38 | 77 |

| Ergebnisse unserer Messungen b) Verstärker | Hitachi HA-M 2 | Körting A-100 | Siemens RP 666/RE 666 |
|---|---|---|---|
| **Sinusausgangsleistung** gemessen bei 1 kHz und Aussteuerung beider Kanäle an 4 Ω | 2 × 28 W ≙ 20,50 dBV | 2 × 56 W ≙ 23,50 dBV | 2 × 80 W ≙ 25,00 dBV |
| an 8 Ω | 2 × 21 W ≙ 22,25 dBV | 2 × 37 W ≙ 24,75 dBV | 2 × 56 W ≙ 26,50 dBV |
| **Impulsleistung** gemessen mit Sinus-Burst, Tastverhältnis Ein/Aus = 1/16, $f_0$ = 1 kHz an 4 Ω | 2 × 42 W ≙ 22,25 dBV | 2 × 88 W ≙ 22,50 dBV | 2 × 105 W ≙ 26,25 dBV |
| an 8 Ω | [illegible] | [illegible] | [illegible] |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 22 Hz bis ≥ 55 kHz | 15 Hz bis 55 kHz | 2 Hz bis 138 kHz | | **Übertragungsbereich** (—3 dB) an 4 Ω |

## Ergebnisse unserer Messungen

### a) Vorverstärker RP 666

Alle Werte an einem Lastwiderstand von 47 kΩ gemessen. Fremdspannungsabstände, Übersprechen etc. sind grundsätzlich auf eine Ausgangsspannung von 2 V ≙ +6 dBV bezogen.

**Maximaler unverzerrter Ausgangspegel**

| | |
|---|---|
| f = 1 kHz an 1 kΩ | 1,1 V ≙ + 1 dBV |
| an 4,7 kΩ | 5,0 V ≙ + 14 dBV |
| an 47 kΩ | 11,3 V ≙ + 21 dBV |

**Innenwiderstand am Ausgang**

| | |
|---|---|
| 40 Hz | 100 Ω |
| 1 kHz | 100 Ω |
| 20 kHz | 100 Ω |

**Übertragungsbereich** ( −3 dB)
gemessen mit Generatorinnenwiderstand

| | |
|---|---|
| $R_g$ = 600 Ω | <2 Hz bis ≥ 135 kHz |

**Eingangsempfindlichkeiten**

| | |
|---|---|
| Phono MM | 5,0 mV ≙ −46,0 dBV |
| Phono MC | 0,2 mV ≙ −74,0 dBV |
| Tuner | 380 mV ≙ − 8,5 dBV |
| Tape (Monitor) | 380 mV ≙ − 8,5 dBV |

**Ausgangspegel für Tonbandaufnahme**
bei 5 mV an Phono

| | |
|---|---|
| Cinch | (−) |
| DIN ($R_L$ = 10 kΩ) | 10 mV ≙ −40 dBV |

**Signal-Fremdspannung-Abstand**
Effektivwert / Quasispitzenwert nach DIN 45 405

a) bezogen auf 2 V ≙ +6 dBV

| | |
|---|---|
| Phono MM | ≥76,0 / 71,5 dB |
| Tuner, Aux | ≥79,0 / 76,0 dB |
| Tape (Monitor) | ≥78,5 / 76,0 dB |

b) bezogen auf 2 × 100 mV = − 20 dBV

| | |
|---|---|
| Phono MM | ≥56,0 / 53,0 dB |
| Tuner, Aux | ≥55,0 / 53,0 dB |
| Tape | ≥55,0 / 53,0 dB |

**Äquivalente Fremdspannung**

nen kurzen Betriebs- und Hörtest beschränkt. Die Gründe liegen darin, daß uns erstens der Hitachi-Recorder für umfangreiche Messungen nicht ausreichend lange zur Verfügung stand, zweitens der Körting-Recorder offenbar einige Defekte aufwies und drittens der Siemens-Recorder noch nicht lieferbar war, so daß der Vergleich ohnehin nicht vollständig hätte sein können. Einige kurze Anmerkungen zu den vorhandenen Geräten finden Sie jedoch im Betriebs- und Musikhörtest.

Da die realisierte Klangqualität einer Anlage im wesentlichen von den Lautsprecherboxen abhängt, haben wir aber die zum Hitachi-Set gehörenden Modelle HS-M 2 dem üblichen Testprogramm unterworfen. Die gemessenen Schalldruckkurven und die übrigen Werte finden Sie nach den anderen Meßergebnissen.

### Hitachi

Die Messungen am **UKW-Empfänger FT-M 2** wurden am Tape-Rec-Ausgang durchgeführt, da am eigentlichen Tunerausgang wegen der dort vorhandenen Spezialbuchse keine Zugriffsmöglichkeit zum Signal gegeben war. Laut Blockschaltbild sind die beiden Ausgänge jedoch bezüglich des Signals identisch.

Die Genauigkeit der Abstimmskala erwies sich als nicht zufriedenstellend. Die Skala ist zu kurz und der Leuchtpunkt, der die Funktion des Zeigers hat, zu breit und nicht präzise genug. Die Signalstärkeanzeige weist „kontinuierliches" Anzeigeverhalten auf, wobei die fünf Leuchtpunkte in ihrer Anzeigehelligkeit variieren. Der Anzeigebereich ist mit einer oberen Grenze von 6 mV erstaunlich groß und für die Praxis ausgezeichnet geeignet, beispielsweise um eine drehbare Richtantenne einzustellen. Da auch der Innenwiderstand am Ausgang im günstigen Bereich liegt, erreicht der FT-M 2 trotz der ungenügenden Skalengenauigkeit und trotz des Fehlens ei-

mußte eine Abwertung des ursprünglichen Punkteergebnisses von 2 auf 1 Punkt vorgenommen werden, was das geringste bisher erzielte Ergebnis darstellt.

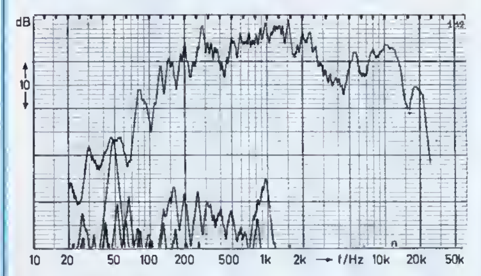
Geradezu kurios sind die Ergebnisse im Bereich der Trennschärfe. Hier stehen sich ausgezeichnete Selektion im linearen Bereich, also für kleine Antennenspannungen, und ein absolut ungenügendes Großsignalverhalten (Bild 1.6) gegenüber. Nach den Meßergebnissen für Bandbreite, Sperrung und Kreuzmodulationsdämpfung wären eigentlich 8 Punkte (!) zu vergeben gewesen, die jedoch wegen der Vielzahl der Mehrfachempfangsstellen bei der Messung der Großsignalselektion sowie wegen der Spiegelfrequenz- und ZF-Selektion auf 4 Punkte reduziert werden mußten. Die große Zahl von Mehrfachempfangsstellen wirkt sich in der Praxis so aus, daß ein starker Ortssenders nahezu auf der gesamten Skala empfangen werden kann und somit alle anderen Sender zudeckt. Das Verhalten an der 8 dB unempfindlicheren Koaxbuchse erwies sich als nicht ganz so schlimm, jedoch traten auch hier immer noch zehn Mehrfachempfangsstellen außerhalb des Rauschbereichs auf. Mit dem FT-M 2 wird man also u. U. erhebliche Schwierigkeiten beim Anschluß an Gemeinschaftsantennen befürchten müssen, während der Betrieb mit einer Hilfsantenne natürlich möglich ist. Allerdings wird man dann eventuell Probleme haben mit der bescheidenen Empfindlichkeit.

Der **Verstärker HA-M 2** erreicht die vom Hersteller angegebene Nennleistung mit geringer Sicherheitsreserve, nicht jedoch die angegebene Musikleistung von 45 W. Der Dämpfungsfaktor ist in Ordnung, ebenso der Übertragungsbereich und die Leistungsbandbreite, die erfreulicherweise weitaus größer ist als der Übertragungsbereich, so daß keine dynamischen Verzerrungen (TIM) befürchtet werden müssen. Nicht so erfreulich ist dage-

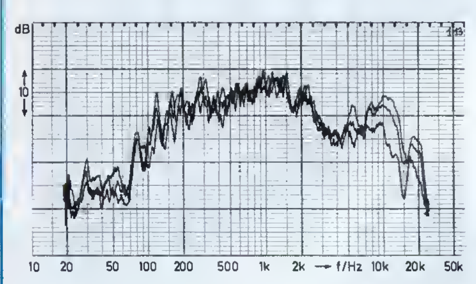
# Die Elektronik gegen Irrtum.



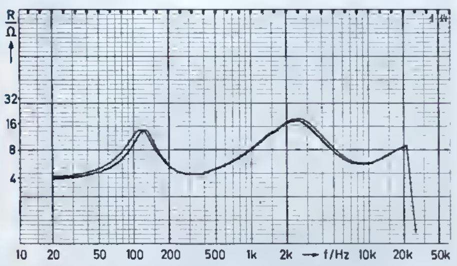
## Hitachi Boxen HS - M 2



1.12 Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen $k_2$ und $k_3$



1.13 Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve (= Rundstrahlverhalten)



1.14 Impedanzverlauf von 20 Hz bis 20 kHz

Für den **Betriebstest** haben wir deshalb die Hitachi-Anlage mit zwei Boxen Canton GLE 100 verbunden, als Plattenspieler verwendeten wir unser Studiogerät, in das ein Empire EDR.9 eingebaut war (Übertragungsfaktor 1,0 mVs/cm). Über Phono wurde mit dieser Kombination HiFi-Lautstärke etwa in Stellung 6,5 bis 7 (von 10) des Lautstärkestellers erreicht. Bei abgehobenem Tonarm waren in dieser Einstellung leichtes Rauschen und etwas Brummen über die Lautsprecherboxen zu hören. Die Leistungsreserven erwiesen sich dann aber nur bei klassischer Musik kleiner Ensembles als ausreichend, bei großen Orchestern oder gar bei Popmusik wurde die Endstufe in dieser Einstellung öfter deutlich übersteuert. Durch den Anschluß von Lautsprechern mit höherem Wirkungsgrad (also geringerer Betriebsleistung) läßt sich das jedoch verbessern. Die Funktion des Power Indicator erwies sich auch bei Musikprogrammen als praxisgerecht.
Die am Empfänger untergebrachten Programmwahltasten zeigten durchweg leichte Knackgeräusche, ebenso die Netztaste. Der Empfangstest belegte die ausgezeichnete Trennschärfe bei kleinen Antennensignalen, ebenso aber auch das mangelhafte Großsignalverhalten. So konnte der an unserem Empfangsort nur schwach einfallende Sender BR I zumindest in Mono sauber getrennt werden, wenn man mit der Richtantenne die starken Ortssender genügend ausblendete. Bei nicht exakt ausgerichteter Antenne waren jedoch dem Programm des Bayerischen Rundfunks gelegentlich zwei bis sogar drei Programme überlagert, die vermutlich von den stark einfallenden Ortssendern stammten.
Die Wiedergabequalität ungestört einfallender Sender erwies sich als sauber, wobei jedoch die Klangqualität im Vergleich zu unserem Referenzgerät deutlich dumpf[illegible]

aber nach unseren Erfahrungen aus dem Betriebstest ist er in die HiFi-Einfachklasse einzustufen.
Die ebenfalls zum Set gehörenden Boxen haben allerdings mit High-Fidelity nicht viel gemeinsam, was um so bedauerlicher ist, als es ja bekanntermaßen gerade die Boxen sind, die den wesentlichen Anteil an der Güte des Klanggeschehens haben. Die Klangqualität der Hitachi-Anlage kann jedoch durch hochwertigere Boxen beträchtlich gesteigert werden, was dann allerdings den Gesamtpreis für das Set nicht mehr so günstig erscheinen läßt.

### Körting

Der **Empfänger T-101** arbeitet, wie beschrieben, ausschließlich mit elektronischer Abstimmung. Die hierzu verwendete digitale Frequenzanzeige bietet gute „Skalengenauigkeit". Die in der Tabelle angegebenen Abweichungen sind auch nicht als „Fehler" zu verstehen, sondern vielmehr als Einstelltoleranz, die sich deswegen ergibt, weil die Schrittweite der Frequenzanzeige eben nur 50 kHz beträgt. Die Signalstärkeanzeige erreicht bereits bei Antennenspannungen von 250 µV ihre Maximalanzeige, was für die Praxis einen zu geringen Wert darstellt. Zudem arbeiten die fünf Leuchtdioden mit Schaltcharakteristik, d. h., sie bieten keinen „kontinuierlichen" Anzeigeverlauf. Die AFC ist eine „Nachstimmung" im wahrsten Sinne des Wortes: Bei wanderndem Sender folgt ihm die AFC über den gesamten Frequenzbereich von 87 bis 108 MHz! Ihre Wirkungsweise ist nicht wie bei anderen Schaltungen reversibel, d. h., sie „korrigiert" nicht eine einmal vorgenommene Einstellung durch ein Zusatzsignal, sondern sie „verändert" die Grundeinstellung, die [illegible]

wertungen zwischen 4 und 6 Punkten, wobei der Abstand zur Kategorie II (1 Punkt) jedoch recht deutlich ausfällt. Das Gesamtergebnis liegt mit 38 Punkten weit unter dem Stand, der in dieser Preisklasse heute üblich ist.

Der **Verstärker A-100** bietet praxisgerechte Ausgangsleistung bei geringem Innenwiderstand, also großem Dämpfungsfaktor. Die Leistungsbandbreite ist im Verhältnis zum Übertragungsbereich erheblich größer, so daß keine Gefahr für TIM-Verzerrungen besteht. Wie schon beim Hitachi-Verstärker festgestellt, genügt auch beim Körting-Verstärker die Übersteuerungsfestigkeit des Monitoreingangs nicht, um hochwertige Bandgeräte anschließen zu können. Die Signal-Rauschspannung-Abstände sind ordentlich, die äquivalente Fremdspannung des Phonoeingangs ist durchschnittlich.

Die Frequenzgänge der Hochpegeleingänge sind in Ordnung, der Phonoeingang zeigt allerdings oberhalb 5 kHz einen nicht korrekten Anstieg (Bild 2.7). Die Kurven der Loudness und der Klangsteller (Bilder 2.8 und 2.9) haben einen guten Verlauf. Die Verzerrungen (Bild 2.10) sind für mittlere und tiefe Frequenzen gut, steigen allerdings bei hohen Frequenzen (12,5 kHz) stark an, was auf deutlich erkennbare $k_2$- und $k_3$-Anteile zurückzuführen ist. Auch die Kurve der Intermodulation könnte etwas tiefer verlaufen.

Der Tonband-Ausgangspegel an der DIN-Buchse entspricht genau dem von DIN geforderten Wert von 1 µA (≙ 1 mV/kΩ).

Beim **Betriebstest** zeigten alle Bedienelemente des Verstärkers einwandfreie Funktion ohne irgendwelche Knackgeräusche, während beim Tuner beim Umschalten zwischen den verschiedenen Stationstasten sowie bei der Bereichsumschaltung trotz eingeschalteter Muting leichtes Knacken hörbar war.

Die LSR-Raumaufnahmeeinrichtung funktionierte prinzipiell einwandfrei. Es muß jedoch auf sorgfältige Verlegung der Lautsprecherkabel geachtet werden, da diese sonst zu viel Brummstörungen auffangen (sie wirken ja bei dieser Betriebsart als Mikrophonkabel!). Ein wenig Experimentieren führt jedoch schnell zu zufriedenstellenden Ergebnissen. Allerdings sind die Aufnahmen in den meisten Fällen leicht, aber doch hörbar verrauscht, da die „Mikrophone“ ja sehr weit entfernt stehen und auch sämtliche Nebengeräusche ungedämpft mit aufnehmen.

Für den Hörtest verwendeten wir die Revox-Boxen BR 530 (→ HiFi-Stereophonie 11/79). In Verbindung mit dem Empire EDR .9 ergab



Der Sender BR I (95,6 MHz) beispielsweise konnte nur mit ausgeschalteter AFC abgestimmt werden. Schaltete man dann nachträglich die AFC ein, so stimmte sich das Gerät selbständig auf den nächstgelegenen starken Sender ab (SWF I auf 95,9 MHz, Antennenspannung 3 mV!), die digitale Frequenzanzeige zeigte jedoch nach wie vor unbeirrt 95,6 MHz! Diese Anzeige sprang erst dann um, wenn man erneut die Handabstimmung in Tätigkeit setzte.
Die Empfangsleistungen sind durchschnittlich; selektivitätskritische Sender können zwar einigermaßen getrennt werden, jedoch war die Wiedergabequalität in allen Fällen deutlich schlechter als bei unserem Referenzgerät. Die Wiedergabe ungestört einfallender Sender erwies sich als zufriedenstellend, das Klangbild war ordentlich und sauber, das Rauschen allerdings etwas stärker als beim Vergleichsgerät.
Der Cassettenrecorder zeigte bereits bei der anfänglichen Betriebsprüfung einige Defekte, so daß wir auf weiterführende Messungen verzichteten. So sprang z.B. nach längerer Betriebsdauer — möglicherweise durch die Erwärmung des Gerätes — die elektronische Laufwerksteuerung selbsttätig von Wiedergabe auf Aufnahme (!) um, so daß mehr als die Hälfte einer — allerdings nicht gesicherten — Cassette unwiederbringlich gelöscht wurde. Einige Cassetten neigten zu lauten mechanischen Quietschgeräuschen.
Das **Gesamturteil** für diese Anlage fällt dementsprechend nicht sehr positiv aus. Der Empfänger bietet in allen Kategorien nur gerade eben durchschnittliche Ergebnisse, hinsichtlich der Empfindlichkeit liegt er sogar deutlich unter dem Durchschnitt. Der Verstärker könnte in die untere HiFi-Klasse eingeordnet werden, wenn kleinere Schönheitsfehler noch beseitigt würden. Über den Cassettenrecorder können wir wegen der erwähnten Defekte kein zusammenfassendes Urteil abgeben. Alles in allem eine zwar fortschrittlich konzipierte Anlage, die jedoch nicht in allen Punkten uneingeschränkten Gebrauchsnutzen bietet, so daß uns der Preis von über 2000 DM beim derzeitigen Niveau doch reichlich hoch erscheint. Zudem machen Konstruktion und Fertigung keinen besonders überzeugenden Eindruck.

### Siemens

Der **Empfänger RH 666** arbeitet mit Synthesizer-Abstimmung, so daß sich — sofern die Quarzfrequenz genau stimmt — bei der Abstimmung keinerlei „Skalenfehler" ergeben. Die Signalstärkeanzeige reicht allerdings nur bis zu Antennenspannungen von 300 µV, was für die Ausrichtung einer Rotorantenne zu wenig ist. Der Ausgangswiderstand ist mit 3 kΩ noch ausreichend gering; er steigt im Baßbereich nur geringfügig an, so daß in der ersten Kategorie 6 Punkte erzielt werden.
Mit „nur" 5 Punkten ist das Ergebnis in der zweiten Kategorie um einen Punkt geringer. Hier sollte insbesondere der Wert der Stereoempfindlichkeit verbessert werden.
Die Ergebnisse im Bereich der Wiedergabegüte fallen durchweg gut bis sehr gut aus, so daß hier 8 Punkte erzielt werden können. Die Signal-Rauschspannung-Abstände sind mit weit über 60 dB ausgezeichnet, die Pilottonunterdrückung ist zufriedenstellend.
Das beste Teilergebnis erreicht der RH 666 mit 9 Punkten in dem für die Praxis besonderen Bereich (also für kleine Antennenspannungen) mit einwandfreier Großsignalselektion (Bild 3.6). Unter Zugrundelegung unserer Gewichtung ×1, ×2, ×2, ×5 erreicht der RH 666 ein Gesamtergebnis von 77 Punkten, was besonders bei Berücksichtigung des Preises, der noch unter dem des Körting-Gerätes liegt, ein ausgezeichnetes Ergebnis darstellt.
Der **Vorverstärker RP 666** bietet an geringen Lasten hohe Aussteuerbarkeit am Ausgang, die jedoch bei stärkerer Belastung erheblich zurückgeht. Die Eingangsempfindlichkeiten liegen im üblichen Bereich, die Übersteuerungsfestigkeit der Eingänge genügt allen praktischen Anforderungen. Die Signal-Rauschspannung-Abstände sind durchschnittlich, die äquivalente Fremdspannung ist gut.
Beim **Endverstärker RE 666** ist die Leistungsbandbreite deutlich geringer als der Übertragungsbereich, so daß dynamische Verzerrungen nicht ausgeschlossen werden können, was aber nur in Extremfällen auftreten kann. Die Signal-Fremdspannung-Abstände sind hier durchweg ausgezeichnet. Die beiden elfstufigen LED-Pegelanzeigen arbeiten bei Dauersignal mit guter Genauigkeit; ihr Anzeigeverhalten liegt zwischen Mittelwert- und Spitzenwertanzeige.
Zum Vergleich mit den beiden anderen Vollverstärkern müssen die an der Kombination Vorverstärker/Endverstärker gemessenen Werte herangezogen werden, die in der Haupttabelle angegeben sind. Hier lieferte die Siemens-Kombination durchschnittliche bis gute Signal-Rauschspannung-Abstände, die allerdings nur dann erzielt werden, wenn die beiden Geräte nicht übereinander stehen. In diesem Fall verschlechtern sich die Werte durch Brummeinstreuung von der Endstufe in den Vorverstärker in kritischen Fällen um bis zu 8 dB.
Die Frequenzgänge (Bild 3.7) sind in Ordnung, die gemessenen Verzerrungen (Bild 3.10) liegen an der unteren Grenze unseres Diagramms. Das Balkendiagramm (Bild 3.11) macht ebenfalls einen recht guten Eindruck.
Der **Betriebstest** ergab, daß alle Schalter knackfrei und ohne irgendwelche Störungen arbeiten. Die Einschaltverzögerung beträgt beim Endverstärker etwa 3,5 s, beim Vorverstärker beim erstmaligen Einschalten nach längerer Betriebsspanne manchmal bis zu 55(!)s, was aber möglicherweise auf einen Defekt der Automatik zurückzuführen ist.
Zum Hörtest wurden an den Endverstärker zwei Boxen Revox BR 530 angeschlossen. In Verbindung mit dem EDR .9 wurde hierbei HiFi-Lautstärke etwa in Stellung 6 (von 10) des Lautstärkestellers erreicht. Dabei zeigte der LED-Pegelmesser in den Impulsspitzen Leistungen bis 30 W an, die in Wirklichkeit jedoch höher lagen, da es sich ja nicht um eine reine Spitzenwertanzeige handelt.
In der genannten Stellung waren über die Boxen nur ganz leichtes Brummen und etwas Rauschen zu hören, zusätzlich aber noch ein geringes Übersprechen vom Eingang Tuner, wenn dieser eingeschaltet war. Das Klangbild erwies sich als völlig sauber und durchsichtig und auch im extremen Baßbereich ausreichend impulsfest.
Bei Tunerbetrieb erreicht man HiFi-Lautstärke bereits in Stellung 4 des Lautstärkestellers, so daß der verfügbare Stellbereich recht klein ist. Hier wäre es sicherlich günstig, die Ausschiedenen Programmquellen etwa gleiche Einstellungen des Lautstärkestellers erhält.
Die Empfangsleistungen des Tuners erwiesen sich als sehr gut, die Unterschiede zu unserem Vergleichsgerät der absoluten Spitzenklasse waren auch an den besonders selektivitätskritischen Stellen nur gering und traten fast ausschließlich bei Stereoempfang auf, was möglicherweise auch auf die in diesem Bereich etwas unterdurchschnittliche Empfindlichkeit zurückzuführen ist. Bei der Wiedergabe ungestört einfallender Ortssender war weder mono noch stereo ein signifikanter Unterschied zu unserem Referenzgerät zu hören, was dem Siemens RH 666 ein ausgezeichnetes Zeugnis ausstellt.
Somit fällt das **Gesamturteil** für die Siemens-Anlage recht positiv aus. Der Empfänger verbindet die Vorteile der digitalen Synthesizer-Abstimmung mit ausgezeichneten Daten, die sich in dem Gesamtbewertungsergebnis von 77 Punkten deutlich widerspiegeln. Die Verstärkerkombination lieferte ohne negative Ausreißer gute bis sehr gute Werte, so daß sie zumindest in die gehobene Mittelklasse eingestuft werden kann. Konstruktion und Fertigung sind bei allen drei Geräten tadellos. Der Preis erscheint uns in Anbetracht des schaltungstechnischen Aufwandes, der für einen Synthesizer-Tuner erforderlich ist, angemessen.

## Zusammenfassung

Dieser dritte Vergleichstest von Minikomponentenanlagen befaßte sich mit drei Anlagen aus sehr unterschiedlichen Preisklassen, die dementsprechend auch deutliche Qualitätsunterschiede aufweisen.
Am unteren Ende der Skala rangiert dabei die ACT-M 2-Anlage von Hitachi, die nur als kompletter Set einschließlich Lautsprecherboxen zu einem zunächst günstig erscheinenden Preis angeboten wird. Der Test hat jedoch gezeigt, daß sie im Bereich der elektronischen Komponenten gerade bescheidenes HiFi-Niveau erreicht, während man den für die Wiedergabequalität besonders wichtigen Lautsprecherboxen dieses Urteil nicht zusprechen kann. Das wirkt sich natürlich stark auf die Gesamtbewertung der Anlage aus, die eigentlich nur in Verbindung mit anderen, hochwertigeren Lautsprecherboxen empfohlen werden kann und dabei dann einiges von ihrer preislichen Attraktivität verliert.
Am oberen Ende der von diesem Test umfaßten Skala rangiert mit deutlichem Abstand die Siemens-Anlage System 666, die einen aufwendigen Synthesizer-Empfänger mit tadellosen Empfangs- und Wiedergabeeigenschaften mit einer soliden Verstärkerkombination der gehobenen HiFi-Klasse kombiniert. Die Preis-Qualität-Relation erscheint uns angemessen.
Etwas enttäuschend dagegen und nicht den vom Preisniveau her gesteckten Erwartungen entsprechend ist das Abschneiden der Körting-Anlage, die nach unseren Testergebnissen qualitativ dazwischen einzustufen ist, allerdings weit näher bei der Hitachi- als bei der Siemens-Anlage. Die einzelnen Komponenten bestechen zwar durch moderne, teils eigenwillige Konzeption, zeigten im Test jedoch unerwartete Schwächen besonders beim

# „Was Spitze ist für Video, muß für Audio super sein."

Wie Sie wissen, ist das Magnetmaterial bei Cassetten eines der entscheidenden Qualitäts-Kriterien. Bei Video und Audio. Allerdings: Bei Video-Aufzeichnungen wird die Leistungsfähigkeit deutlich sichtbar – im wahrsten Sinne des Wortes. Denn es geht um die optimale Wiedergabe von Bild plus Ton. Auch bei dieser Extrembelastung hat das „Super Avilyn"-Magnetmaterial von TDK seine enorme Leistungsdimension bewiesen. „Super Avilyn" wurde von der TDK-Forschung zur heutigen Leistungsspitze entwickelt. Exklusiv für TDK-Produkte.

Bei der HiFi-Cassette „SA" konzentriert sich das gesamte Wiedergabevolumen auf die exakte und nahezu naturgetreue Tonwiedergabe. Den Ergebnisbeweis liefert Ihnen die „SA" durch ausgezeichnete Meßwerte und überzeugende Gesamtakustische Eigenschaften.




SA im Vergleich zu einem $CrO_2$-Band (KR)

Spielen Sie die „SA" in der „Chrom"-Schaltung (High-Position) Ihres Decks.

Und Sie wissen, warum „Super Avilyn" bei so vielen HiFi-Freunden als „Super-Magnetmaterial" gilt!

**Technologie des Fortschritts**

**TDK®**

TDK ELECTRONICS EUROPE GmbH
Georg-Glock-Str. 14 · D-4000 Düsseldorf 30

TDK ist offizieller Ausstatter der XXII. Olympischen Spiele 1980 in Moskau für unbespielte Audio-Cassetten und Spulentonbänder.

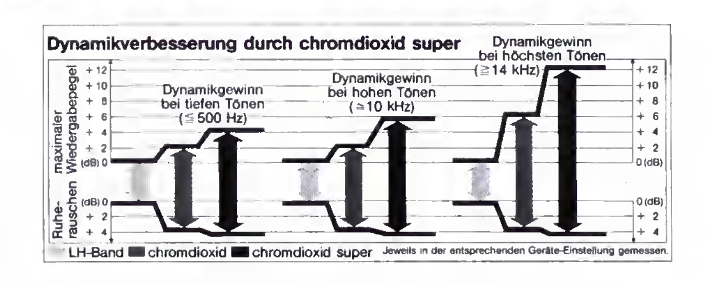
# Die Klangdimension d

# BASF chrom

Diese Cassette hat neue Maßstäbe gesetzt! Ihre Vorteile kommen auf allen Recordern mit $CrO_2$-Umschaltung voll zur Geltung.

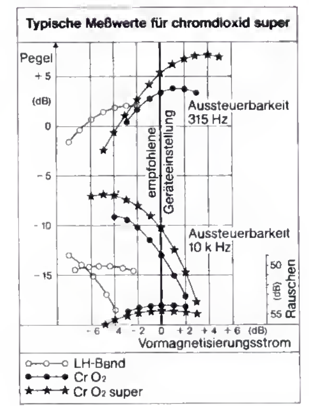
**chromdioxid super bringt:**

- Wesentliche Erweiterung des nutzbaren Frequenzumfangs.
- Erheblichen Dynamikgewinn. Gegenüber $CrO_2$-Bezugsband 3 dB bei den tiefen Tönen und bis zu 6 dB bei den Höhen im Bereich von 10.000–20.000 Hz. Unübertroffen geringes Grundrauschen.
- Das für $CrO_2$ typische, extrem niedrige Modulationsrauschen für reine Tonwiedergabe.




**chromdioxid super bedeutet außerdem:**

- Lange Lebensdauer des Tonkopfes.
- Hochpräzise gefertigte Cassettengehäuse aus hitzebeständigem und schlagfestem BASF-Kunststoff.
- Bewährte Sicherheits-Mechanik SM als Schutz für Band und Bandlauf (wichtig bei extremer Beanspruchung z.B. im Auto).
- Großdimensionierte Cassettenfenster.




**BASF chromdioxid super:**
**Profi-Präzision made in Germany.**

# er 80er Jahre:
# dioxid super

Wesentliche Erweiterung des nutzbaren Frequenzumfangs.
Erheblicher Dynamikgewinn
von den höchsten bis zu den tiefsten Tönen.
Unübertroffene Höhenaussteuerbarkeit in der Chrom-Klasse.

Und die größte Überraschung für alle Recorder-Besitzer:
chromdioxid super gibt es zum überraschend günstigen Preis.




## Profi-Qualität,
## die sich jeder leisten kann.



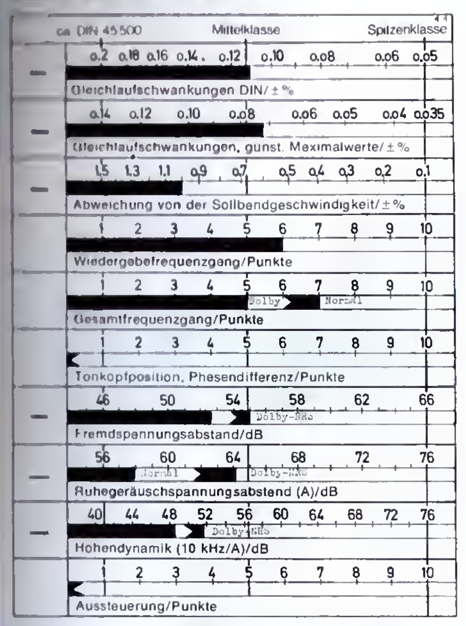
das aber der maximal gerade noch zulässige Wert.
Weiterhin beträgt die Eingangsempfindlichkeit nur −7 dB µA, während mindestens −10 dB µA gefordert werden sollten. Der Hersteller gibt sogar den ganz und gar indiskutablen Wert von 30 mV/kΩ (≙ +30 dBµA) als Eingangsempfindlichkeit an. Entgegen der Norm wird zudem die Ausgangsspannung bei Aufnahme nicht abgeschaltet. Der vorhandene Anschluß ist also in seinen Eigenschaften insgesamt so ungünstig ausgelegt, daß wir ihn nicht als DIN-gemäßen Eingang anerkennen können. Die Bestimmung aller wichtigen Daten erfolgte daher bei diesem Gerät ausnahmsweise über den (wirklich guten) Cinch-eingang.
Auch der Mikrophoneingang ist nicht optimal ausgelegt und nur mit Vorsicht nutzbar. Er ist unnötigerweise um 10 dB zu empfindlich und übersteuert viel zu früh (mindestens 10 dB).
Der Cinchausgang ist nicht ausreichend entkoppelt. Er kann bei niederohmigem Abschluß den Kopfhörerausgang und — was viel kritischer ist — die Aussteuerungsanzeige stark beeinflussen.

## Betriebs- und Musikhörtest

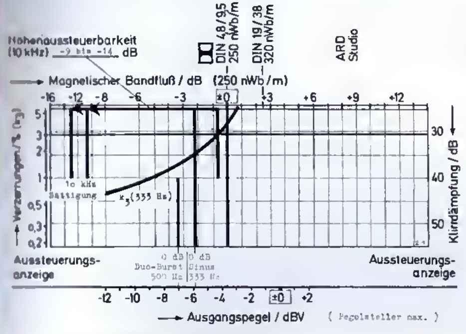
Das Laufwerk des K-12 ist gut zu bedienen. Die automatische Zählwerkrückstellung bei „Eject" ist allerdings oft nicht wünschenswert.
Zusammen mit Luxman-Cassetten schaltet sich das Bandzählwerk automatisch auf eine Anzeige in Laufminuten und -sekunden um. Hierzu wird mit einer IR-Lichtschranke eine teilverspiegelte Umlenkrolle in der Cassette abgetastet. Sollen bei einer Luxman-Cassette konventionell die Umdrehungen des Wickelkerns gezählt werden, so kann dies an einem Schalter auf der Geräterückseite eingestellt werden.
Die Aussteuerungsanzeige ist bei allen Lichtverhältnissen gut ablesbar, die Gestaltung der Anzeige verwirrt jedoch etwas. Ein Teil der Skala ist auf der Abdeckscheibe aufgebracht. Durch die recht tief dahinter liegende Anzeige treten Ablesefehler durch Parallaxe auf; auch kann die Anzeige von schräg oben kaum mehr beobachtet werden.
Der Luxman K-12 wurde mit dem Dual C 839 RC (→ HiFi-Stereophonie 8/79) verglichen. Bei der Wiedergabe hochwertiger, selbst aufgenommener Cassetten zeigte der Luxman einen höheren Brumm als der Dual. Ein unschöner Gleichlauffehler kurz nach dem Start störte. Es bildete sich bei Start eine kleine Bandschlaufe, einmal ergab sich sogar Bandsalat.
Im Aufnahmetest wurde zur Überprüfung der Grunddaten Disco-Musik aufgenommen. Im ersten Durchgang wurde der K-12 mit TDK MA-R (Metallband, ähnlich wie Luxman; IV) dem Dual mit Memorex High-Bias (Cr ähnlich; II) gegenübergestellt. Bei einer Aussteuerung von ca. 0 dB (beim K-12 auf der großen Skala, also +4 dB auf der kleinen) war beim K-12 das Rauschen geringer; die Höhen wurden dagegen vom Dual sauberer wiedergegeben. Daraufhin wurde bis −8 dB (K-12, große Skala) bzw. +2 dB (C 839 RC) ausgesteuert. Nun war das Klangbild des Dual in allen Punkten überlegen. Die Höhen waren klarer, Rauschen und Brummen geringer als beim K-12, und das, obwohl eine deutlich preisgünstigere Bandsorte benutzt wurde.
In einem weiteren Vergleich liefen beide Geräte mit TDK SA (ähnlich wie Luxman XM; II).

| **Ergebnisse unserer Messungen**<br>Bandgeschwindigkeit und Bandsorte | **CC II : DIN-Cr** | **CC IV : 3M-Metafine** |
|---|---|---|
| **Bewertungen:** 10 Punkte ≙ sehr gut<br>0 Punkte und weniger ≙ nicht mehr HiFi | | |
| *Klangliche Eigenschaften* | | |
| **Gleichlaufschwankungen** | | |
| **DIN-2** Sigma-bewertet (EMT 424)<br>linear bzw. unbewertet in Klammern | Bild 5.1 | Bild 5.2 |
| nur Wiedergabe — Bandanfang | ±0,08 / 0,10 % | gleiche Daten wie nebenstehend |
| Bandende | ±0,09 / 0,10 % | |
| Eigenaufnahme **(DIN)** — Bandanfang | ±0,085 / **0,11 %**<br>(±0,20 / 0,28 %) | |
| Bandmitte | ±0,075 / 0,10 %<br>(±0,21 / 0,30 %) | |
| Bandende | ±0,07 / 0,10 %<br>(<0,22 / 0,30 %) | |
| **Abweichung der mittleren Bandgeschwindigkeit** | ca. −1,0 % | ca. −1,0 % |
| **Wiedergabefrequenzgang** | Bild 3.1 | Bild 3.2 |
| spurbreitenkorrigiert; links / rechts | 6 / 6 Punkte | 6 / 6 Punkte |
| **Gesamtfrequenzgang** | Bild 4.1 | Bild 4.2 |
| links / rechts | 7 / 8 Punkte | 4 / 4 Punkte |
| mit Dolby-Rauschverminderung | 5 / 5 Punkte | 2 / −2 Punkte |
| **Tonkopfposition, Monofrequenzgang** | −1 bis 0 Punkte | −1 bis 0 Punkte |
| **Fremdbandwiedergabe,** absolute Justage<br>obere Frequenzganggrenze nach DIN | 9 kHz bis 11 kHz | 9 kHz bis 11 kHz |
| **Dynamik** (Effektivwerte, A-Bewertung)<br>ohne / mit Dolby-Rauschverminderung | | |
| Fremdspannungsabstand | 53 / 55 dB | 58 / 62 dB |
| Ruhegeräuschspannungsabstand | 58 / 65 dB | 63 / 69 dB |
| Höhendynamik 10 kHz | 49 / 52 dB | 50 / 55 dB |
| (Höhendynamik 14 kHz) | 42 / 45 dB | 43 / 47 dB |
| *Aussteuerungseigenschaften* | | |
| **Aussteuerungsdiagramm** | Bild 2.1 | Bild 2.2 |
| **Anzeige bei Dolby-Pegel** (Wiedergabe) | +0 / +0 | −4 / −4 dB |
| **Verminderung des Obertongehaltes**<br>bei Vollaussteuerung mit Duo-Burst | −12 dB ≙ −1 Punkt | −11 dB ≙ 0 Punkte |
| **Aussteuerungsgrenzwerte**<br>für verzerrungsarme Aufnahmen von<br>durchschnittlichem / sehr kritischem Programm | −10 / −13 dB | Spezial-Skala<br>−9 / −13 dB |
| **Praxisgerechte Aussteuerung** (Summe aller ausschlaggebenden Eigenschaften) | 0 Punkte | 1 Punkt |
| *Allgemeine Betriebseigenschaften* | | |
| **Umspulgeschwindigkeit** (C 60)<br>relativ zur Wiedergabegeschwindigkeit | 1,5 m/s<br>31fach | |
| **Gefahr einer Bandbeschädigung**<br>Zeit bis zum Sicherheitsstop nach Klemmen des Aufwickelkerns | 3 s | |
| Fehlbedienungssicher | ja | |
| *Semiprofessionelle Eigenschaften* | | |
| **Eingänge** | | |
| **DIN-Stromeingang** | → Kommentar | |
| **Mikrophoneingang** | Klinke | |
| Empfindlichkeit für $k_3$ = 3 % | 0,45 mV ≙ −67 dBV | |
| Übersteuerungsgrenze | 17 mV ≙ −35 dBV | |
| Äquivalente Fremd- / Geräuschspannung | −122 / −126 dBV | |
| Eingangsimpedanz | 47 kΩ | |
| Günstiger Eingangspegelbereich | −57 bis −35 dBV | |
| **Hochpegeleingang** | Cinch | |
| Empfindlichkeit für $k_3$ = 3 % | 200 mV ≙ −14 dBV | |
| Übersteuerungsgrenze | >6 V ≙ > +16 dBV | |
| Äquivalente Fremd- / Geräuschspannung | −89 / −98 dBV | |
| Günstiger Eingangspegelbereich | −17 / > +16 dBV | |
| **Monitorausgang** | Cinch | |
| Ausgangspegel | Bilder 2.1 und 2.2 | |
| entkoppelt | nein! | |

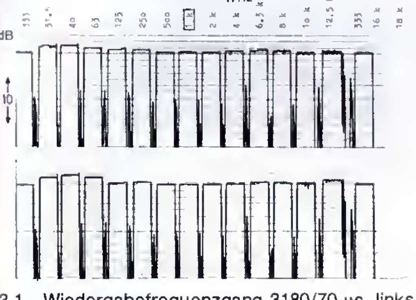
## CC II: DIN-Cr C 401 R



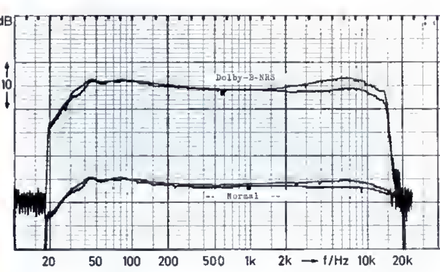

1.1 Balkendiagramm wichtiger Qualitätskriterien



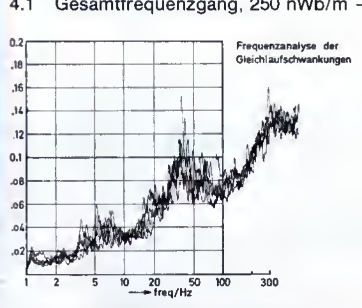

2.1 Aussteuerungsdiagramm




3.1 Wiedergabefrequenzgang 3180/70 µs, links

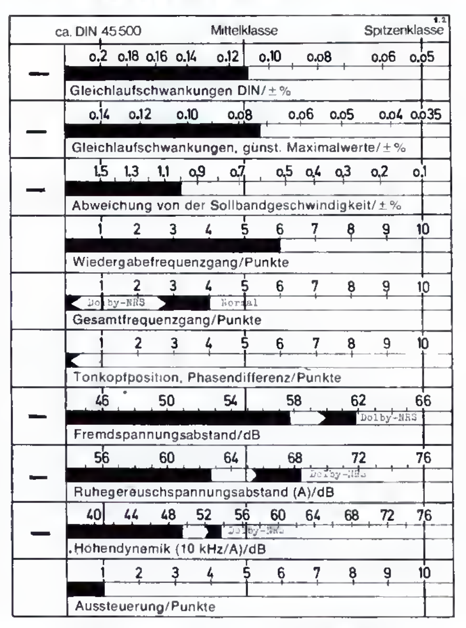



4.1 Gesamtfrequenzgang, 250 nWb/m —26 dB

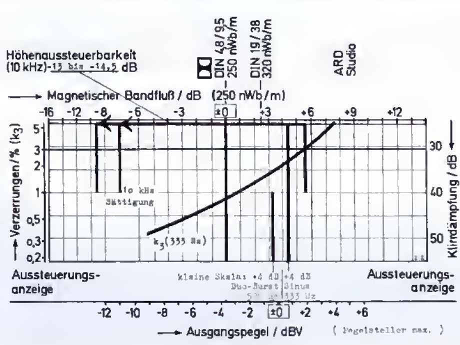



5.1 Gleichlaufanalyse, Bandmitte

## CC IV: 3M-Metafine C 46

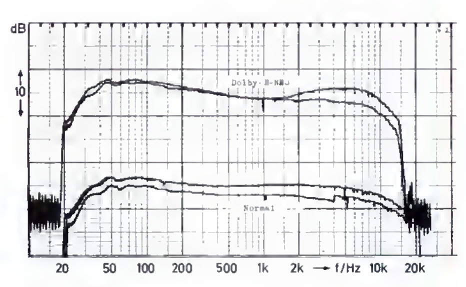



1.2 Balkendiagramm wichtiger Qualitätskriterien




2.2 Aussteuerungsdiagramm

3.2 wie 3.1




4.2. Gesamtfrequenzgang, 250 nWb/m —26 dB

5.2 wie 5.1

Es wurde so ausgesteuert, daß die Höhenwiedergabe vergleichbar gut war, und zwar bis −5 dB beim K-12 und bis −1 dB beim C 839 RC. Der Rauschpegel war gleich, das Brummen beim K-12 minimal stärker und etwas tiefer.

Auch bei diesem Hörtest mußten spezielle Maßnahmen getroffen werden, um die nicht entkoppelten Ausgänge an die Umschaltapparatur anzupassen, so daß die Aussteuerungsanzeigen nicht beeinflußt wurden.

Der Kopfhörerausgang des K-12 ist für höherohmige Kopfhörer, wie sie in Deutschland üblich sind, zu leise. Genußvolles Hören oder echte Klangbildkontrollen sind nicht möglich.

## Das Luxman-Cassetten-Gehäuse

Zum Abschluß soll noch auf die besonderen Edelstahl-Bandführungsstäbchen in den Luxman-Cassetten hingewiesen werden (Bild I). Diese Stäbchen können mittels der Schrauben P (play = Wiedergabe) und R (record = Aufnahme) in ihrer „Schiefe" (skew = schief, schräg) justiert werden.

Im Normalfall nutzt man bei Aufnahme die rastende Mittenposition. Wird die Cassette dann auf fremden Geräten abgespielt, können kleine Abweichungen im Azimut des Tonkopfes durch Verdrehen der P-Schraube beseitigt werden. Bei Dreikopfgeräten benutzt man die R-Schraube, um den Azimutfehler zwischen Aufnahme- und Wiedergabespalt auszugleichen. Die Einstellungen der insgesamt vier Schrauben (R und P auf zwei Seiten) beeinflussen sich untereinander, so daß Justagen eventuell wiederholt werden müssen.

Die Bandführungen der Cassette sind mit Innensechskantschrauben (auf der Gegenseite) exakt abgeglichen. Die von uns ermittelte Genauigkeit der Bandführungen war ausgezeichnet, der Einstellbereich ausreichend groß.

Zu beachten ist, daß die cassetteneigenen Bandführungen nicht in jedem Gerät eingestellt werden können. Auch beim K-12 sind die Bandführungselemente verdeckt, was den Service erschwert. Die Skew-Schrauben wurden allerdings durch spezielle Bohrungen zugänglich gemacht.

## Zusammenfassung

Der Cassettenrecorder Luxman K-12 konnte die an ihn gestellten besonderen Erwartungen nicht erfüllen. Es zeigte sich, daß der Konstruktionsaufwand an einigen Stellen ungewöhnlich hoch ist, an entscheidenden Stellen jedoch nicht ganz ausreicht. Das in der Praxis zu erwartende Klangniveau wird aber auch von den schwächeren Eigenschaften bestimmt. Einem soliden, kostspieligen Aufbau stehen Justagefehler und Konzeptionsschwächen gegenüber. Für Verstärkeranlagen ohne hochpegeligen Ausgang ist das Gerät nicht zu empfehlen, da der DIN-Eingang nicht den üblichen Anforderungen entspricht.

Die Luxman-Cassetten mit ihrer variablen Bandführung eröffnen eine interessante Möglichkeit zur Steigerung der Übertragungsgüte. Die Compactcassette rückt allerdings hiermit wiederum ein Stück von ihrem ursprünglichen Zweck ab. Sie ist heutzutage nicht mehr unbedingt das „idiotensichere" Speichermedium, das sie vor Jahren zu werden schien. a. k.

# Nein.




**Wir hätten diese Cassettenmaschine für die doppelte Bandgeschwindigkeit ausrüsten können: Sie hätten im Bandrauschen kaum einen Unterschied zu einem guten Spulentonbandgerät gehört.**

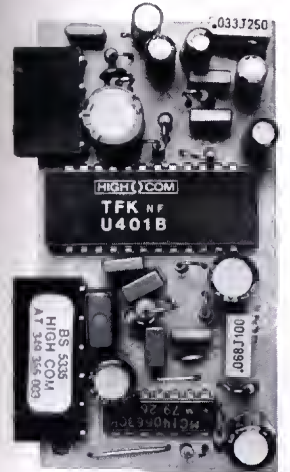
# Ja.




**Wir haben statt dessen die Blaupunkt Cassettenmaschine XC-240 mit HighCom®-System ausgerüstet: noch weniger Bandrauschen als bei vielen teuren Spulentonbandgeräten.**

**Was Sie bezahlen, können Sie bei der XC-240 hören . . .**

Unsere Cassettenmaschine mit Zweimotorenlaufwerk scheut auch den Hörvergleich mit wesentlich teureren Geräten nicht: mit HighCom® kein störendes Bandrauschen mehr, durch Reineisenband bessere Dynamik. Natürlich können Sie mit der XC-240 auch dolbisierte®* Cassetten abspielen; Ihre jetzige Cassettensammlung verliert also nicht ihren Wert.




Mit dem Sendust-Tonkopf, einem Reineisenband (Metallband) und HighCom® können Sie bisher unerreichte Dynamikwerte hörbar machen. Falls Sie nicht soviel Geld in Cassetten investieren möchten: ein preiswertes Eisenoxidband in Verbindung mit HighCom® bringt immer noch weniger Bandrauschen als ein auf herkömmliche Weise bespieltes Reineisenband.

**. . . oder sehen und anfassen.**

Bleiben wir noch etwas beim Aufnehmen: Die LED-Aussteuerungskontrollen für die beiden Stereokanäle sind übereinander und parallel angeordnet. Das bewährt sich bei der Aufnahme: Sie können die beiden Kanäle ständig vergleichen und so den Ton sehr genau aussteuern. In der XC-240 werden bei




der Bandsortenumschaltung auch die Aussteuerungsanzeigen automatisch so umgeschaltet, daß die Übersteuerung für jede Bandsorte richtig (beginnend mit 0 dB) angezeigt wird.

**HiFi von Blaupunkt: keine Technik nur fürs Papier.**

Sie zahlen keinen Pfennig für irgendwelche „Superleistungen", die Sie nur im Prospekt und am Preis bemerken. Bei der Cassettenmaschine XC-240 nicht und auch nicht beim Empfänger T-240 (PLL-Quarz-Synthesizer), Vorverstärker PA-240, dem Hauptverstärker MA-240 (Sinusleistung 2 x 65 W, Musik 2 x 120 W) oder dem Plattenspieler P-240 (Direktantrieb).

Die „240"-Serie gibt es auch fernbedienbar als „X-240"-Serie. Der preisgünstigste Einstieg ins HiFi-Programm von Blaupunkt: die Komponenten der Serien „110" und „150". Ein komplettes Programm aus Empfängern, Verstärkern, Cassettenmaschinen, Plattenspielern und abgestimmten HiFi-Boxen.

Speziell für die Systeme „240" und „X-240" hat Blaupunkt die HiFi-Boxen L 150 (Musikbelastbarkeit 150 Watt, Nennbelastbarkeit 120 Watt) und L 120 (120 Watt Musikbelastbarkeit, Nennbelastbarkeit 90 Watt) entwickelt. Und eine HiFi-Aktivbox: die AL 120.

Blaupunkt HiFi bekommen Sie nur beim Fachhandel. Prospekte und Händlernachweis schikken wir Ihnen. Schreiben Sie uns – Stichwort „HiFi" und Ihr Absender genügen. Oder schicken Sie uns den Coupon.

**Leistungsdaten Cassettenmaschine XC-240**

Gleichlaufschwankungen (wow + flutter) ≦0,09% (DIN)
Übertragungsbereich Metallband 30 Hz–20 kHz
Geräuschspannungsabstand Metallband mit HighCom® ≧74 dB!
Selbstvertändlich wird die HiFi-Norm DIN 45 500 vom System 240 in allen Punkten – auch den hier nicht aufgeführten – weit übertroffen.




**Blaupunkt HiFi. Hören Sie mehr von Ihrem Geld.**

Ja, senden Sie mir ausführliche Informationen über das Blaupunkt HiFi-Programm.

Mein Name

Straße Nr.

Ort

Blaupunkt Werke GmbH, -Abt. WEB-, Postfach, 3200 Hildesheim

C/HS





*Dolby ist ein eingetragenes Warenzeichen der Dolby Laboratories, Inc.



# Test

## Zubehör




# Nakamichi Audio-Analyzer T-100

Immer wieder erreichen uns Briefe von Lesern, die ihrer HiFi-Anlage auch meßtechnisch zu Leibe rücken wollen. Sie stellen besondere Anforderungen an das Klangbild oder sind mit dem üblichen Service nicht zufrieden, so daß sie einen Fehler in der Anlage selbst beheben wollen. Auch hören wir öfter von Auseinandersetzungen zwischen HiFi-Enthusiasten und HiFi-Händlern. Die Einhaltung der geforderten bzw. propagierten Geräteeigenschaften kann ohne objektive Meßtechnik nur schwer überprüft werden. So suchten wir nach einem kompakten, möglichst preisgünstigen, einfach zu bedienenden Allround-Meßgerät.

An der nun nach ausführlicher Betriebserfahrung vorgestellten Meßeinheit wären wir auf der HiFi '78 in Düsseldorf beinahe achtlos vorbeigegangen, so unauffällig präsentiert sich der Nakamichi Audio-Analyzer T-100. Er weist fast weniger Bedienungsorgane auf als so manche „Output-Power-Level-Meter" mit ihrem Blendwerk von Knöpfen und nicht immer zweifelsfreien Eigenschaften. So übersieht man leicht, daß der T-100 alle NF-Basismessungen erlaubt. Das Gerät kostet etwa 2600 DM.

Dieser Test soll gleichzeitig zum Anlaß genommen werden, etwas Einblick in die speziellen Probleme der Meßtechnik zu geben. Anhand der Meßergebnisse sollen exemplarisch die Kriterien für die Auswahl eines Meßgerätes aufgezeigt werden. Vor allem sollen auch verschiedene Einschränkungen erwähnt werden, die sowohl im Normalfall wie auch unter besonderen Betriebsbedingungen den Anwendungsbereich verkleinern.

Ein Meßgerät wie das hier getestete muß Laien auch bei unfachmännischem Meßaufbau einen korrekten Meßwert liefern. Fachleuten muß das Gerät Messungen entsprechend den üblichen Konventionen und Normen gestatten, und es darf auch bei ungewöhnlichen HiFi-Komponenten mit besonderen Eigenschaften den Dienst nicht versagen.

HAMBURGER
**Morgenpost**

Vom 18. Oktober 1979

## Wenn Sie sich eine neue Musik-Anlage kaufen wollen:

# Bei „Hei-fi" scheiden sich die Geister:

Von Volker Bredenberg

**Hamburg — Dieser Tage zog ich aus, mir eine neue HiFi-Anlage zu kaufen. Ich lernte das Fürchten! Was da an guten Ratschlägen auf mich einprasselte, war wie ein Hagelsturm auf ein junges Blumenbeet. Es begann damit, daß ich Freund Emil nach seiner „Hei-fei"-Anlage fragte. „Wenn du schon das Wort nicht richtig aussprechen kannst, dann laß' die Finger von deiner ‚Hei-fei'-Anlage", belehrte er mich kurz und trocken.**

Also so ist das mit „High Fidelity", der „hohen Treue":

Freund Paul: „Du mußt dir jeden Baustein von einer anderen Firma kaufen — nur dann bekommst du das Beste."

Freund Ulrich: „Man kann sich heute nur japanisch einrichten — aber dann nur von einer Firma. Das garantiert beste Abstimmung."

Freund Karl: „Bloß keine Kompaktanlage — wenn die kaputtgeht, mußt du alles wegschleppen!"

Freund Klaus: „Meine Kompaktanlage mit Fernsteuerung ist die absolute Spitze. Noch nie war etwas kaputt."

Freund Martin: „Fernbedienung — um Gottes willen! Da steckt doch viel zu viel Technik drin. Die kann nur der Anlage schaden!"

Freund Siegfried schließlich: „Ich würde nur deutsche Anlagen kaufen. Die haben sowieso ein rein japanisches Innenleben, sind aber blendend verarbeitet."

Und welche Anlage nun kaufen? Ich fragte Klaus Anderleit, Produkt-Manager der Firma Hitachi in Hamburg. Er sagte Grundsätzliches:

**1.** Ins Portemonnaie sehen: Wieviel können Sie ausgeben? Je mehr, desto besser die Anlage. HiFi fängt bei 1500 Mark an. Fürs Doppelte ist die Anlage schon sehr gut.

**2.** Etwa 40 Prozent des Geldes, das Sie aufwenden wollen, für ein Lautsprecher-Paar ausgeben! Den Rest für die eigentliche Anlage.

**3.** Bei der Leistung einer Anlage achten Sie auf die „Sinus-Watt-Zahl" pro Ausgang in Verbindung mit dem Klirrfaktor (der bei voller Leistung nicht über 0,1 liegen sollte).

Achten Sie auf die Watt-Angaben: Musikleistung bedeutet nur eine kurze Spitzenbelastbarkeit. Ein mit als „200-Watt" angepriesener Verstärker kann in Wirklichkeit nur zweimal 100 Watt Musikleistung (pro Lautsprecherausgang) und somit eine echte Sinus-Leistung von 60 Watt Ausgang haben.

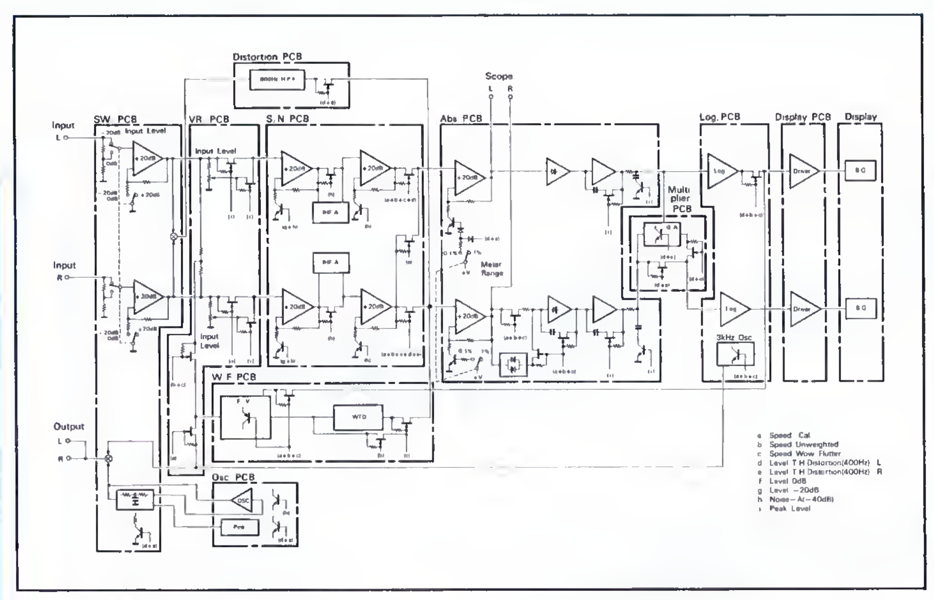
**4.** Wenn es schließlich um die „Leistungsbandbreite" geht, um tiefe Töne von 10 Hertz bis hin zu den hohen Tönen von 30 Kilohertz: Denken Sie daran, daß das Ohr junger Menschen bis etwa 16 kHz hört, das älterer Menschen nur bis 13 kHz.

**5.** Beim Lautsprecherkauf sollten Sie wissen, ob Sie Musik gern „baßbetont" oder „soft" (nicht bumsend) oder „brillant im oberen Tonbereich" hören möchten.

**Mit diesem Wissen ausgerüstet, vergaß ich alle meine Freunde, ließ mich im Geschäft von einem Fachverkäufer beraten ... und kaufte mir eine deutsche (auch noch bayerische!) Schneider-Anlage mit all dem Drum und Dran, das mir nun einmal Spaß macht.**



Das waren noch Zeiten: Eine „Sprechmaschine" aus dem Jahre 1910




1 Blockschaltbild des Nakamichi T-100

## Beschreibung

Etwa in der Mitte der Frontplatte findet man den zentralen Funktionsschalter. Folgende Schaltpositionen sind möglich: Spitzenwert-Aussteuerungsanzeige (Peak Level), Rauschmessung (Noise), Pegelmessung (Level und Level −20 dB), Klirrmessung im linken oder rechten Kanal (Total Harmonic Distortion), mittlere Bandgeschwindigkeit bzw. Plattendrehzahl (Speed), Tonhöhenschwankungen bewertet nach DIN (Wow / Flutter) oder unbewertet (linear von 0,2 Hz bis 200 Hz; Speed Unweighted) sowie eine interne Nachjustage der Geschwindigkeitsanzeige (Speed Calibration).

An den zwei Kippschaltern kann der Eingang und/oder die Meßanzeige in 20-dB-Stufen (Faktor 10) geschaltet werden. Um die Aussteuerungsanzeige individuell nutzen zu können, sind zwei „Input-Level"-Potentiometer vorgesehen. Damit kann die 0-dB-Anzeige sehr genau an die Aussteuerungsgrenze (z. B. eines Tonbandgerätes oder einer Endstufe) angepaßt werden.

Der andere große Drehknopf (rechts) schaltet die Tonhöhe des eingebauten Sinusgenerators um. Einundzwanzig Festfrequenzen, ein breitbandiges Rosa-Rauschen-Signal und eine „Aus"-Stellung sind wählbar. Der Ausgang der Oszillatoreinheit ist mit dem darunter liegenden Wendelpotentiometer in einem weiten Bereich einstellbar. In Position Level −20 dB wird der Ausgang um 20 dB abgeschwächt, der Eingang bzw. die Anzeige aber gleichzeitig um 20 dB empfindlicher geschaltet.

Die Anzeige selbst nimmt die linke Hälfte der Frontplatte ein (Skalenlänge 120 mm). Der linke und der rechte Kanal werden durch zwei deutliche Leuchtbalken gleichzeitig angezeigt. Das gleiche gilt für die Verzerrungen und den zugehörigen Signalpegel bzw. für die mittlere Tonhöhe und die Tonhöhenschwankungen. Nakamichi hat eine logarithmische Anzeige vorgesehen, so daß die Dezibelwerte linear über die Skala aufgetragen werden konnten. Das bringt bemerkenswerte Vorteile. dB-Werte geben die Verhältnisse zweier Größen an. Hörphysiologisch hat dies eine viel höhere Aussagekraft als die eigentlichen Spannungswerte oder Verstärkungsfaktoren. Beim T-100 kann man also leicht die Meßwerte direkt in der richtigen Größenordnung erfassen. Die Pegel können zudem nach Addition der an den Schaltern angegebenen dB-Werte sofort in dBV angegeben werden. Die zusätzlich auflegbare Skala in Volt und Watt (an 8 Ω) wird man selten benützen müssen (für Leistungswerte an 4 Ω: Anzeige mal Faktor 2).

In der linken Seitenwand sind sechs Cinchbuchsen vorhanden (Ausgang L und R, Eingang L und R, Scope-Hilfsausgang L und R). Auf der rechten Seite befinden sich der Netzschalter und die Netzbuchse nach Euro-Norm (mit Schutzerde!).

Als Zubehör werden Anschlußkabel mitgeliefert, darunter auch ein Kabel von Cinchstekker auf Krokodilklemmen. Ein Tragriemen und eine Kunstledertasche mit stabilem Reißverschluß erlauben mobilen Einsatz.

Die Bedienungsanleitung (mittlerweile auch in Deutsch) ist mit vielen Abbildungen ausgestattet und erörtert ausführlich die verschiedenen Schaltpositionen. Für alle üblichen Meßaufgaben an HiFi-Komponenten gibt sie genaue Hilfen. So fehlen auch nicht Angaben zum Tonbandaufnahmeverstärker sowie zum RIAA-Entzerrerverstärker inklusive der Angabe der RIAA-Sollwerte. Auf besondere Meßprobleme wird hingewiesen.

Gleichlaufbänder mit -schallplatten mit einem 3-kHz-Signal sind von Nakamichi (Intersonic, Hamburg) sowie von anderen japanischen Herstellern zu beziehen. (DIN arbeitet dagegen mit 3,15 kHz.)

Der T-100 ist mit Knöpfen und Steckern 370 × 75 × 250 groß (B × H × T in mm) und bringt lediglich 4,3 kg auf die Waage. Der Geräteaufbau ist servicefreundlich. Der wichtigste Teil der Elektronik ist auf sieben leicht zugänglichen Steckkarten aufgebaut.

## Das elektronische Innenleben

Die Meßwertanzeige erfolgt durch eine Plasmaentladung wie bei den bekannten Neonglimmlampen. Der wesentliche Unterschied besteht in der Anzahl der über neunzig Glimmstrecken. Durch eine vergleichsweise einfache digitale Logik kann man diese orange leuchtende Entladung unter Ausnutzung der physikalischen Gesetzmäßigkeiten von einer Kathode zur nächsten und so fort „reichen". Die Entladung läuft die Skala entlang. Wird der Sollwert angezeigt, so wird die Entladung abgeschaltet. Die restlichen Kathoden bleiben dunkel. Das geschieht in so schneller Folge hintereinander, daß dem Auge ein stationärer, flimmerfreier Leuchtbalken erscheint. Die Anzeige erfolgt also ohne jegliche Mechanik, die Auflösung ist allerdings durch den Kathodenabstand beschränkt.

Besondere elektronische Schaltungen, die die Vorteile der analogen und der digitalen Technik verbinden, werden auch an anderen Stellen eingesetzt. So wird zur Logarithmierung der Anzeigewerte der exponentielle Spannungsanstieg an einem RC-Glied ausgenutzt und in einen in der Länge variierenden Impuls umgeformt. Damit die Anteile der nichtlinearen Verzerrungskomponenten am Gesamtsignal (Klirrgrad) nicht umständlich auf den jeweiligen Signalpegel umgerechnet werden müssen, „errechnet" der T-100 von sich aus das Verhältnis und zeigt das Ergebnis direkt an. Das zugehörige Dividierglied arbeitet mit Pulsbreitenmodulation und benutzt hierzu einen Spannungs-Frequenz-Konverter. Für die Messung der Frequenzabweichung (Geschwindigkeit, Gleichlauf) verwendet man eine hochgenaue monostabile Kippstufe.

Die Umschaltungen der vielen verschiedenen Funktionen werden elektronisch über Feldeffekt- und bipolare Transistoren, bei der Klirrmessung auch über Relais vorgenommen.

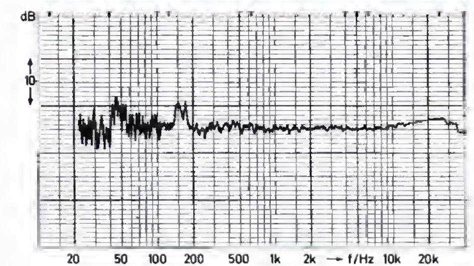
2 Bedienfeld des Nakamichi T-100



## Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen

Die ermittelten Meßwerte sind in sehr ausführlicher Form in der Tabelle angegeben. Die Ergebnisse erfüllen weitgehend die Anforderungen, die an ein solches Meßgerät gestellt werden können. Der Kommentar geht daher nur auf einige Besonderheiten ein.

Die Festfrequenzen liegen nicht immer auf den DIN-üblichen Werten (siehe z. B. Tonband-Wiedergabefrequenzgang). Der Frequenzabstand ist im mittleren Frequenzbereich unnötig fein, dagegen reicht die Stufung im Baß und in den Höhen für einige Anwendungen nicht aus! Die Klirrdämpfung ist ausreichend hoch, nur besondere, klirrarme Meßgeneratoren sind besser. Extrem niederohmige Lasten bei hoher geforderter Ausgangsspannung sollten mit Vorsicht angeschlossen werden, da sich die Daten dann etwas verschlechtern. Die 400-Hz-Frequenz ist in der speziellen Klirrmeßposition zusätzlich mit einem Filter „entklirrt". Zu beachten ist bei der Klirrmessung, daß der minimale Pegel bei zurückgedrehtem Ausgangspegelsteller 10 mV (−40 dBV) beträgt. Für Mikrophon- und Phonoeingänge sind daher externe Spannungsteiler notwendig, solange nicht ausschließlich die Übersteuerungsgrenze ermittelt werden soll.




3 Frequenzanalyse (22 Hz bis 45 kHz) des rosa Rauschens in Terzschritten (Analyse mit konstanter relativer Bandbreite; bei Analyse mit konstanter absoluter Bandbreite mit 3 dB/Oktave abfallend)

Das Spektrum des rosa Rauschens ist nicht ganz linear. Brummkomponenten (50 Hz, 150 Hz) stören, auch ist ein Höhenanstieg zu beachten. Bei der Beurteilung des Ausgangspegels (wie auch im folgenden) ist zu beachten, daß verschiedene Signalformen (Rechteck, Rauschen) bei unterschiedlichen Anzeigearten (Mittel-, Effektiv-, Spitzenwert) andere Ausschläge ergeben, und zwar auch dann, wenn die Anzeige so korrigiert wurde, daß sie bei Sinus gleich reagiert. Man muß sich daher beim Vergleichen auf den äquivalenten Sinus-Effektivwert beziehen. Dieser Wert entspricht unseren üblichen Angaben.

Der Eingang ist niederohmiger als bei üblichen Meßgeräten (≥ 1 MΩ). Für die Praxis ist der hierdurch erzeugte Meßfehler jedoch nur selten von Bedeutung. Die Pegelanzeige wurde entsprechend DIN und unseren Testmethoden immer mit einer genauen Effektivwertanzeige verglichen. Der nutzbare Pegelbereich entspricht maximal 240 W (4 Ω) bzw. 120 W (8 Ω). In Position Peak Level kann mit Hilfe des Abschwächerpotentiometers bis zu 600 W (4 Ω) bzw. 300 W (8 Ω) äquivalenter Sinusleistung noch angezeigt werden.

Der Klirranalysator zeigt — wie auch sehr viele seiner kostspieligeren „Kollegen" — manchmal einen etwas zu geringen Klirrgrad an. Genaue Geräte arbeiten mit Effektivwertgleichrichtung, hörphysiologisch erscheint sogar Spitzenwertgleichrichtung sinnvoll.

Der Pegel des Signals wird mit dem oberen Balken dargestellt, der Verzerrungsanteil mit dem unteren. Will man den vollen Meßbereich

## Ergebnisse unserer Messungen

### Signalanalyse

| | |
|---|---|
| **Eingang** | Masse links und rechts und Ausgang verbunden<br>49 kΩ (Schalter −20; 0 dB)<br>56 kΩ (Schalter +20 dB) |
| **Pegelfehler durch Quellimpedanzen** | |
| von 10 kΩ | −1,6 dB |
| von 6 kΩ | −0,5 dB |
| von 1,2 kΩ | −0,2 dB |
| **Pegelanzeige (Level)** | |
| Stufung der Anzeige | 1/3 dB mit fließendem Übergang |
| Grundfehler (Sinus) | +0,6 / −0,2 dB |
| Fehler bei rosa Rauschen | −1 dB (sinus-äquivalenter Effektivwert) |
| Fehler bei Rechtecksignal | +1 dB (sinus-äquivalenter Effektivwert) |
| Gleichrichter | Mittelwert, kein Umpolfehler, weitgehend getrennte Bewertung der Halbschwingungen, mittelträge Zeitkonstante (VU-ähnlich) |
| Frequenzgangfehler | <10 Hz bis 68 kHz: ±0,3 dB<br>82 kHz: −1 dB |
| Pegelbereich für Vollausschlag | −50 dBV (3 mV) bis +30 dBV (31 V) |
| für Anzeige | minimal −80 dBV (100 µV) |
| **Aussteuerungsanzeige (Peak Level)** | |
| Eingangsabschwächer | 0 bis ca. −30 dB; kanalweise getrennt |
| Gleichrichter | schneller Spitzenwert, kein Umpolfehler, weitgehend getrennte Bewertung der Halbschwingungen, Rücklaufzeit für manche Zwecke etwas lang |
| Pegelbereich für Anzeige minimal | −60 dBV (1 mV) Sinus, Effektivwert |
| maximal | +37 dBV (70 V) Spitzenwert! |
| **Klirranalyse (T. H. D.)** | |
| Meßbereich | −80 dB (0,01 %) bis −30 dB (3 %)<br>in zwei Bereichen |
| Minimale Klirranzeige | −80 dB (0,01 %)    −66 dB (0,05 %) |
| bei Eingangspegel minimal | −25 dBV (56 mV)    −40 dBV (10 mV) |
| bei Pegelanzeige minimal | −11 dB    −20 dB |
| Meßfehler | teilweise zu geringe Anzeige, abhängig von der Art der Verzerrung durch Mittelwertgleichrichtung (statt Effektivwert) |
| **Rauschpegel „A" bewertet (Noise)** | |
| Meßfehler bei Punktfrequenzen und praxisüblichen Rauschspektren | max. ±1 dB gegenüber Sollkurve und Bezugsmeßgeräten mit „A"-Bewertung und Effektivgleichrichtung |
| Pegelbereich | −100 dBV (10 µV) bis −10 dB (310 mV) |
| **Mittlere Geschwindigkeit (Speed)** | |
| Eingangspegelbereich | −50 dBV bis +30 dBV |
| Stufung der Anzeige | 0,06 % mit fließendem Übergang |
| Drift | ca. −0,2 % nach Einschalten, nachjustierbar |
| **Geschwindigkeitsschwankungen** | |
| Stufung der Anzeige | Faktor 1,04 (log. Skala; 1/3 dB) |
| Meßbereich | 0,01 % bis 3 % in zwei Bereichen |
| Fehler | gegenüber Bezugsmeßgerät EMT 424 |
| DIN / 2-Sigma (Wow/Flutter) | − 5 (±5) % vom Meßwert |
| linear (Unweighted) | −15 (±5) % vom Meßwert |
| **Anzeigeskalierung** | |
| Skalenteilung | logarithmisch (bzw. linear im dB-Maßstab), daher konstante relative Genauigkeit im gesamten Meßbereich (Ausnahme: mittlere Geschwindigkeit; linear, konstante absolute Genauigkeit) |
| Parallaxefehler bei seitlicher Ablesung (±30°) | ±1 dB (12 % vom Meßwert)<br>(Geschwindigkeit: ±0,2 % absolut) |
| wie oben, Vorsatzskala (Volt bzw. Watt bei 8 Ω) | ±1,3 dB (35 % vom Leistungsmeßwert)<br>Ablesung vertikal eingeschränkt |
| **Hilfsausgänge (Scope L; R)** | |
| Impedanz | 560 Ω (über 22 µF) |
| Klirranalyse | L: Gesamtsignal<br>R: Klirranteil, 30 dB verstärkt |
| Geschwindigkeit | L: ohne Signal<br>R: Geschwindigkeitsschwankungen |

bis hinab zu 0,01 % (−80 dB) ausnutzen, so sollte die Signalpegelanzeige nicht unter −11 dB liegen, im unteren Pegelbereich (−20 dBV) sogar nicht unter −5 dB (also Eingang −25 dBV). Im gesamten Pegelbereich können aber Klirrwerte bis herunter zu 0,05 % (−66 dB) gemessen werden.
Die Frequenz von 400 Hz ist in Deutschland ungebräuchlich. Die Ergebnisse werden jedoch denen von Verstärkern bei 1 kHz und denen von Tonbandgeräten bei 333 Hz ähnlich sein. Zu beachten ist, daß hier der Gesamtklirrgrad und nicht, wie bei Tonbandgeräten üblich, der kubische Klirrgrad gemessen wird. Der mit dem T-100 bei Tonbandgeräten über Band gemessene Wert darf daher etwas höher liegen als unsere Testergebnisse bzw. die Herstellerangaben.

### Betriebstest

Das Gerät ist prinzipiell genauso einfach anzuschließen wie ein übliches HiFi-Gerät mit Cinchanschlüssen (zwei Ein- und zwei Ausgänge). Zwei sehr wichtige Besonderheiten sind aber zu beachten: 1. die Schutzerdung, 2. die Masseverbindung von Ein- und Ausgang. Beide verursachen Masseschleifen. Brummspannungen können die Verzerrungs- oder Störspannungsmessung beeinflussen oder aber im Lautsprecher hörbar werden.
Neben den Brummerscheinungen tritt zusätzlich folgendes Problem auf: Die Masseanschlüsse an einem Verstärker sind intern zwar meistens über eine Leitung verbunden, aber trotzdem treten Spannungen zwischen den Masseanschlüssen auf. Das gilt besonders für die Lautsprecherausgänge, wo hohe Ströme fließen. Diese kleinsten Spannungen können kritische Messungen mit voller Anzeigeempfindlichkeit verfälschen. Bei Verstärkern mit Brückenschaltung (Monoschaltungen usw.) können sogar gefährliche Kurzschlüsse auftreten. Masseschleifen müssen daher konsequent vermieden werden.
Beim T-100 sollte die Masseverbindung der höherpegeligen Leitung aufgetrennt werden (üblicherweise in der Signalleitung zum T-100). Das Auftrennen der Schutzerde dürfen wir jedoch nicht empfehlen.
Bei Messungen an Endstufen sind Adapterkabel auf Cinchstecker notwendig. Auf die besondere Kurzschlußgefahr ist zu achten. Ein freiliegender Cinchmittelpol kann das Chassis berühren.
Das Gerät ist ansonsten leicht zu bedienen, die Funktionen sind sehr sinnvoll verknüpft. So eignet sich das Gerät sowohl für Laien als auch für schnelle Routinechecks. Ein Blockdiagramm auf der Oberseite des Gerätes hilft bei der Benutzung.
Kritisiert werden muß der Ausgangspegelsteller. Der Drehknopf ist zu klein, der Ausgangspegelbereich unzureichend. Oben und unten fehlen 10 dB. Für Messungen am Mikrophon- und Phonoeingang empfiehlt sich ein externer 20-dB-Abschwächer (für beide Kanäle gemeinsam ein Spannungsteiler 5,6 kΩ Vorwiderstand auf 680 Ω gegen Masse).
Bei der Verwendung als Aussteuerungsanzeige bei Cassettenrecordern oder bei Spulengeräten mit 9,5 cm/s können Übersteuerungen im Hochtonbereich auftreten, da die Anzeige frequenzlinear arbeitet. Eine Höhenanhebung von ca. 10 dB kann helfen (direkt am Eingang des T-100 ein Vorwiderstand von 120 kΩ, überbrückt mit 470 pF).

## Ergebnisse unserer Messungen

### Signalgeneratoren

| | |
|---|---|
| **Ausgang** | links und rechts verbunden |
| Impedanz | 600 Ω (über 10 μF) |
| Pegelvariation | 0 bis ca. −40 dB |
| **Punktfrequenzoszillator** | |
| Frequenzen | 20, 40, 63, 100, 160, 250, 400, 630, 1 k, 1,5 k, 2 k, 3 k, 4 k, 5 k, 6,3 k, 8 k, 10 k, 12 k, 15 k, 18 k, 20 kHz |
| Frequenzfehler | max. ± 1 % |
| Frequenzgang | ±0,1 dB an minimal 4 kΩ (20 Hz: −0,9 dB an 600 Ω) |
| Klirrdämpfung | 250 Hz bis 20 kHz: max. −68 dB (0,04 %)<br>100 Hz : −62 dB (0,08 %)<br>20 Hz bis 63 Hz : max. −49 dB (0,35 %)<br>(obenstehende Werte ohne Belastung; bei 4,7 kΩ nur unwesentlich schlechter) |
| Ausgangspegel | max. +1,5 dBV (1,2 V)<br>max. −18,5 dBV (120 mV) bei „Level −20 dB" |
| **400-Hz-„Klirr"-Spezialoszillator** | |
| Frequenz | 400,9 Hz |
| Pegelfehler | −0,1 dBV relativ zu Punktoszillator |
| Klirrdämpfung | max. −79 dB (0,011 %) unbelastet<br>max. −74 dB (0,02 %) an min. 4 kΩ<br>max. −60 dB (0,1 %) an min. 1 kΩ |
| **Rosa-Rauschen-Oszillator** | |
| Frequenzgang | →Bild 1 |
| Pegelfehler | ca. +0,8 dB effektiv gegenüber Punktoszillator (−0,3 dB Mittelwert) |
| **3000-Hz-„Gleichlauf"-Oszillator** | |
| Frequenz | 3000 Hz + max. 0,04 % (3001,2 Hz) |
| Pegelabweichung | −4,9 dB gegenüber Punktoszillator |

## Zusammenfassung

Der Nakamichi Audio-Analyzer T-100 erwies sich als ein kompaktes, vielseitiges Gerät zum allgemeinen Überprüfen von HiFi-Anlagen, aber auch speziell zum Einmessen von Tonbandmaschinen, als Pegelanzeige usw. Der Anwendungsbereich reicht von Messungen an High-end-Anlagen und Tonbandgeräten bis zum Einsatz in Vorführstudios und Reparaturwerkstätten servicebewußter HiFi-Fachhändler. Eine geeignetere Auswahl der Generatorfrequenzen (insbesondere auch für die Gleichlaufmessungen könnte den Nutzen im professionellen Bereich deutlich vergrößern. Masseentkoppelte Eingänge und eine Schutzisolierung (statt Schutzerdung) würde Meßaufbauten besonders für Laien „fool-proof" gestalten. Trotzdem erscheint der Preis gerechtfertigt. Eine kompliziert verkabelte Zusammenstellung mehrerer Einfachmeßgeräte kostet kaum weniger, kann aber nicht transportiert werden und ist umständlicher zu bedienen. Die Meßgeräte, die in unserem Testlabor verwendet werden, um die Funktionen des T-100 zu erfüllen, kosten zusammengenommen weit über 10000 DM (darin ist der Pegelschreiber noch nicht einmal enthalten). Generell muß jedoch auf eine sorgfältige Anwendung von Meßgeräten jeglicher Art geachtet werden. Allzu eilfertige Eingriffe in eine HiFi-Anlage ohne genügende Sachkenntnis haben schon oft die Fehler „verschlimmbessert"! a.k.

# Test

## Lautsprecherboxen / Psychometrischer Vergleichstest



# Akai SR-1100

# Acoustic Research AR 25

# Bang & Olufsen Beovox S 45-2

# Hitachi HS-3

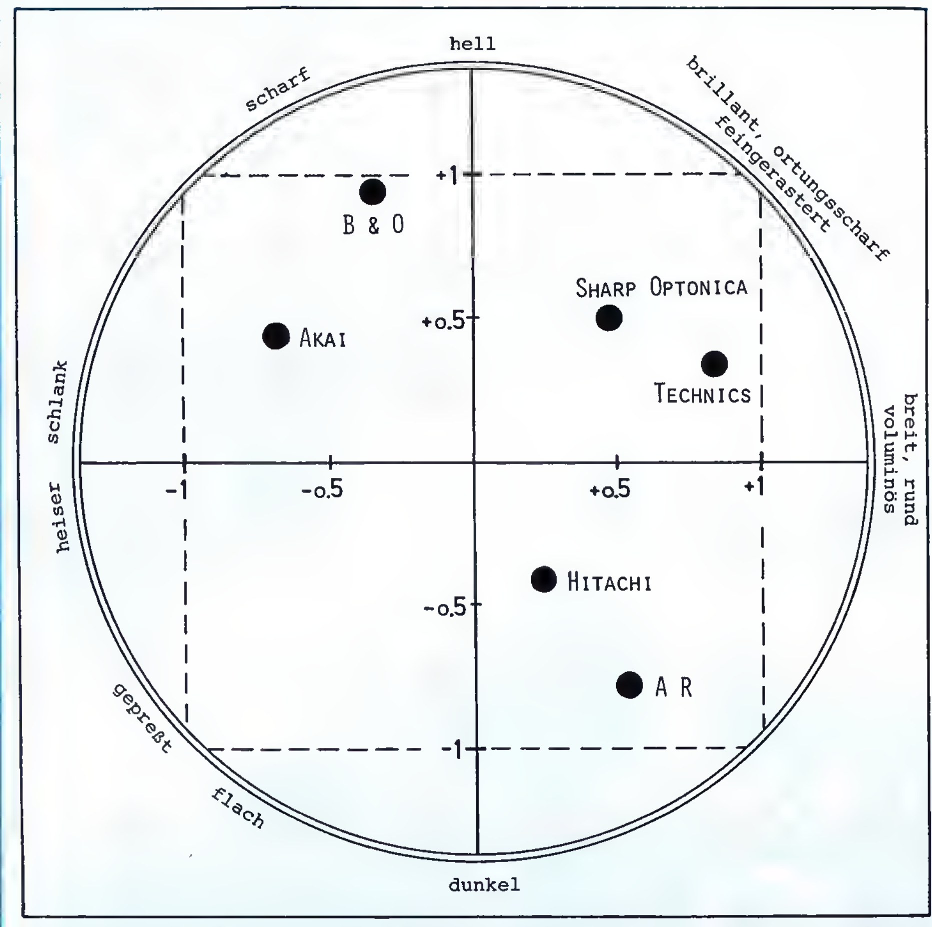
# Sharp Optonica CP-2711

# Technics SB-F 3

Der neue Boxenvergleich kann in gewisser Weise als die Fortsetzung des Tests von Kleinboxen angesehen werden, über den wir in HiFi-Sterophonie 10/79 berichteten: Nachdem dort ausschließlich Modelle deutscher Herkunft zur Diskussion standen, ist unser siebter psychometrischer Vergleichstest kleineren ausländischen Boxen gewidmet, und zwar je einer amerikanischen und einer dänischen Box sowie — entsprechend der starken Marktpräsenz, die von den Japanern mittlerweile auch auf dem Lautsprechersektor angestrebt wird — vier Geräten fernöstlicher Provenienz. Dabei war die Zusammenstellung des Testfeldes ungleich schwieriger als seinerzeit bei den deutschen Boxen, weil in den Lieferprogrammen der ausländischen Hersteller nur sehr wenige Kleinboxen in der von uns anvisierten Volumenklasse von etwa 10 bis 20 l zu finden sind.

Bei den Testlingen handelt es sich um vier Zwei- und zwei Dreiwegboxen, die alle als geschlossene Boxen konstruiert sind. Bis auf die amerikanische AR 25 besitzt keines der Modelle Pegelsteller für Höhen und/oder Mitten; der einfache Schalter der AR, der eine Absenkung der Höhen um 3 dB ermöglicht, wurde für den Test in der maximalen „0"-Position belassen. An konstruktiven Auffälligkeiten der sechs Modelle seien noch erwähnt der „Zerstäuber", der bei der Akai-Box SR-1100 dem Hochtöner als „akustische Linse" vorgesetzt ist, und das Aluminiumgehäuse der Technics-Box SB-F 3. Mit einem Bruttovolumen von 10,5 konnte dieser Japaner auch an Kleinheit mit den deutschen Boxen des vorigen Tests gut konkurrieren, während die übrigen Testlinge mit Volumina über 20 l durchweg „eine Nummer größer" waren und die AR schon wahlweise als kleine Standbox durchgehen kann. Die Testexemplare der B & O-Boxen erhielten wir freundlicherweise von der Firma HiFi-Studio Trautmann in Karlsruhe, da es dem Importeur nicht möglich war, uns kurzfristig zwei Testmodelle zur Verfügung zu stellen.

Der Hörvergleich wurde in der gewohnten, schon mehrfach geschilderten Weise durchgeführt. An den beiden Testtagen nahmen insgesamt achtzehn Personen an den Sitzungen teil und gaben ihre Urteile in Form von Ja/Nein-Entscheidungen auf vorbereiteten Test-Fragebögen ab. Das Testband, mit dem die jeweils zum Vergleich stehenden Boxen abgehört werden, war erneut „modernisiert" und um einige Digital- und Direktschnittaufnahmen ergänzt worden.




I Einordnung der getesteten Boxen in den faktoriellen Raum in zweidimensionaler Darstellung. Mehrere zueinander polare Begriffe sind durch erkennbare Achsen verbunden

## Ergebnisse im Überblick

Ein erster Blick auf die Auswertung der (über 12000) Einzelurteile zeigt eine ungewöhnliche Konstellation. Während es für die sechs beteiligten Boxen relativ große Streuungen bei den meisten der 46 „abgefragten" Testbegriffe gab — weit größere als bei den früheren Vergleichen —, blieben die Korrelationskoeffizienten, in deren absoluten Zahlen (zwischen —1 und +1) sich der klangliche „Verwandtschaftsgrad" der Testlinge untereinander spiegelt, zum überwiegenden Teil im neutral-lauen Mittelbereich. Das heißt, daß jede der sechs Testboxen ihr ganz eigenes, unverwechselbares Klangprofil besitzt, daß es in diesem Feld keine ausgeprägten „Fraktionsbildungen" — wie sonst oft — gab, sondern daß die Boxen überwiegend so etwas wie einen Einzelgängercharakter offenbarten, andererseits aber das Qualitätsniveau relativ einheitlich war.

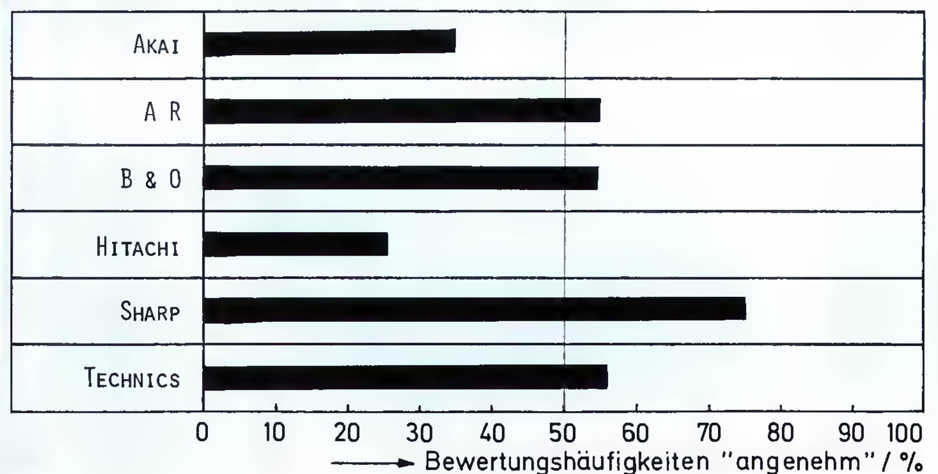
So lag die Streuung für den Begriff „angenehm", der ja bekanntlich bei uns als Endurteil der Juroren über die HiFi-Tüchtigkeit einer Box steht, diesmal im Mittelfeld — sozusagen unter „Ferner liefen". Die höchsten Streuungen ergaben sich für die Begriffe „voluminös" und „hell", dann für „brillant", „verhangen" und „durchsichtig" — in dieser Hinsicht gab es also zwischen den Testlingen die stärksten Unterschiede. Umgekehrt zeigten die Boxen nur wenig Differenzen in Klangbereichen, die mit den Attributen „flach", „näselnd", „blechern", „dicht" und „harte Höhen" umschrieben sind. Dies entspricht, wie ein Blick auf unsere früheren Vergleiche zeigt, durchaus dem Üblichen. Doch die unterschiedliche Zuordnung der verschiedenen Eigenschaften zu jeder Box führte zu einer überraschend deutlichen „Profilierung" jedes der sechs beteiligten Lautsprecher. Noch am engsten verwandt in ihrem Klangcharakter erwiesen sich (Korrelationskoeffizient +0.51) die beiden japanischen Boxen von Sharp und Technics. Beide zeigten ein offenes, breites und feinzeichnendes Klangbild. Doch neben solchen Gemeinsamkeiten gab es auch in diesem Fall deutliche Unterschiede der Wiedergabe: Während das Modell aus Sharps Optonica-Serie hell, brillant und sehr breitbandig klang, wirkte die Technics-Box dunkler, voluminöser, aber in den Bässen auch weniger präzise und dadurch im ganzen „kompakter".

Gemeinsamkeiten noch begrenzterer Art (Korrelationskoeffizient +0.39) ließen die beiden Boxen von Akai und Bang & Olufsen hören: Eine gewisse Verwandtschaft lassen sie erkennen in einem hellen und schlanken Klangbild mit nicht sehr kräftigen und tiefreichenden, aber präzisen Bässen. Doch während die B & O-Box S 45-2 insgesamt durchsichtig und klar klang, erschien die Wiedergabe über die SR-1100 von Akai angerauhter, dichter, härter und dadurch im ganzen lästiger, zumal die Reproduktion über sie recht vordergründig wirkte, während bei der dänischen Box eine gewisse Schärfe durch ein eher unpräsentes Klangbild kompensiert wurde.

Ein ähnlich schwach ausgeprägter Pärchencharakter (Korrelationskoeffizient +0.37) war auch zwischen den beiden Boxen von Acoustic Research und Hitachi festzustellen: Eine gemeinsame Basis ist gegeben durch die relativ dunkle Timbrierung beider Boxen, wobei die HS-3 von Hitachi diese Eigenart noch entschiedener zeigte als die AR 25. Die japanische Box war in diesem Feld überhaupt die Box mit dem stärksten „Eigenklang", während die AR umgekehrt zu einer betont unauffälligen Charakteristik tendierte. Über die Ähnlichkeiten einer dunklen Timbrierung und die eng damit verbundenen Qualitäten einer eher weichen und verhangen-unbrillanten Tonreproduktion hinaus glichen sich die Boxen von Hitachi und AR so wenig wie die beiden „hellen" Testlinge von Bang & Olufsen und Akai. Dabei hatte auch in dieser Paarung die japanische Box die schlechteren Karten: Während die AR 25 trotz ihrer Dunkelheit noch als offenklingend bewertet wurde und ihre Wiedergabe als betont „rund" und „saftig" galt, erhielt die Hitachi HS-3 Spitzenbewertungen für viele Negativattribute — wie zum Beispiel „hallig", „dicht", „verschwommen", „topfig", „hohl", „belegt", „verhangen" — und wurde als die Box mit dem unkonturiertesten und verfärbtesten Klangbild dieser Testrunde eingestuft.

Das Diagramm I, das als Ergebnis einer psychometrischen Faktorenanalyse diesmal zwei Faktoren abbildet, die zusammen über 85% des Testmaterials repräsentieren, zeigt die lockere Zuordnung und Gruppierung von je zwei Boxen sehr sinnfällig auf: Der linke obere Quadrant ist besetzt von den beiden hell-schlanken Modellen, der Akai SR-1100 und der S 45-2 von Bang & Olufsen. Ihr deutlicher Abstand voneinander signalisiert die trotzdem vorhandenen Unterschiede: Die B & O-Box liegt gleichsam auf halbem Weg zum Feinzeichnenden und Ortungsscharfen,

II. Diagramm der Bewertungshäufigkeit „angenehm" (Synonym für HiFi-Tüchtigkeit)



## WIR STELLEN VOR

# DYNAMIC INTERFACE

## VON EMPIRE

**Zwischen Schallplatte und Elektronik... Dynamic Interface.**

*Nur wenige Dinge können die Wiedergabequalität Ihrer HiFi-Anlage derartig verbessern wie ein neuer, hochwertiger Tonabnehmer.*

*Und auf keine andere Weise können Sie eine so ungeheure Verbesserung zu solch günstigem Preis erzielen – ganz gleich, wie teuer Ihr System ist – als mit einem neuen Dynamic Interface-Tonabnehmer von Empire.*

*Viele Jahre intensiver Forschungsarbeit und Produktentwicklung sowie kritischen Zuhörens und Prüfens, haben zu dieser hervorragenden, aus sechs Modellen bestehenden Serie geführt, die für jeden Geldbeutel und jeden Tonarm geeignet sind – vom einfachen bis zum höchst esoterischen Plattenspieler.*

*Ihr HiFi Händler wird Sie gerne beraten, welcher Dynamic Interface-Tonabnehmer am besten für Sie ist. Er wird Ihnen auch eine Broschüre mit sämtlichen technischen Einzelheiten geben; hier nur einige Kurzinformationen, um Ihren Appetit anzuregen.*

*20% geringere Masse*

*Durch die Verwendung leichterer Werkstoffe sowie einiger neu entwickelter Mikromontage-Verfahren haben wir die Gesamtmasse des Dynamic Interface – Tonabnehmers um ein Fünftel reduziert.*

*Sie können den Vorteil besserer Abtastfähigkeit buchstäblich hören – ganz besonders bei unebenen Schallplatten.*

*Hohe Ausgangsleistung*

*Für sämtliche Modelle der Serie werden neue Samarium-Kobalt-Magneten verwendet, die eine höhere Ausgangsleistung, einen niedrigeren Klirrfaktor und erheblich verbesserte Mikrofonie-Unterdrückung bewirken.*

*Systemanpassung*

*Bei der elektrischen Auslegung wurde grösste Sorgfalt angewandt, um unabhängig von der Eingangskapazität Ihrer HiFi Anlage hervorragende Leistung zu gewährleisten.*

*Der Inertially Damped Tuned Stylus (IDTS)*

*Sämtliche Dynamic Interface-Tonabnehmer sind mit Nadelträgern ausgerüstet, die mit allergrösster Sorgfalt entwickelt wurden und einmalig in ihrer Preislage sind. Die beiden Spitzenmodelle, 500ID und 600LAC zeichnen sich besonders durch das patentierte IDTS-System (trägheitsgedämpfte, abgestimmte Abtastnadel) von Empire aus, bei dem die Mikrodiamantspitze auf einem speziellen, konisch zulaufenden hohlen Nadelträger aus einer leichten, mittels Aufdampfen beschichteten Bor-Aluminum-Legierung angebracht ist. Dieser Nadelträger enthält einen elastisch gelagerten Eisenkern, der so angeordnet ist, dass die Resonanzwirkungen von Nadel und Eisenkern einander aufheben. Das Ergebnis (siehe Grafiken): Ein wesentlich flacherer Frequenzgang, überhaupt keine störenden Resonanzeffekte und eine ausserordentliche Verbesserung der Abtastfähigkeit. Das Modell 600LAC verfügt darüber hinaus über die berühmte Nadelkonstruktion "large area of contact" (LAC), die mit dem Modell EDR.9 eingeführt wurde und die es ermöglicht, selbst den kritischsten musikalischen Werten zu folgen – bis zur Grenze der Hörbarkeit und sogar darüber hinaus.*

*Sprechen Sie mit Ihrem Händler und testen Sie einen Dynamic Interface-Tonabnehmer. Sie werden's nicht glauben; wie gross der Unterschied ist!*



*Frequency response of a conventional stylus assembly.*

*Frequency response using Empire's patented Inertially Damped Tuned Stylus.*

*Empire's patented Inertially Damped Tuned Stylus.*

**EMPIRE**

*Headquarters: Garden City, New York, USA.*

*Empire Deutschland, Mannheimer Strasse 115, 6000 Frankfurt 1.*
*Telefon (0611) 23 59 96. Telex 416452 hefra d.*

## Akai SR-1100

### Technische Daten

(nach Angaben des Herstellers)

geschlossene, akustisch gedämpfte Zweiwegbox
203-mm-Tief-/Mittentöner, 45 Hz bis 3 kHz
32-mm-Kalottenhochtöner
Übergangsfrequenz 3 kHz
Impedanz 8 Ω
Nenn- / Musikbelastbarkeit 30 / 40 W
Volumen 25 l
Gewicht 6,57 kg
Abmessungen (B × H × T in mm) 260 × 410 × 235
Gehäusefarben silber, schwarz, nußbaum
Frontverkleidung schwarz, abnehmbar
ungefährer Ladenpreis 130 DM

### Ergebnisse unserer Messungen

**Schalldruckkurve** Bild 1.1
mit den harmonischen Verzerrungen $k_2$ und $k_3$, gemessen im Hörraum mit gleitendem Sinus, Mikrophonabstand 2 m, auf Boxenmitte ausgerichtet, Boxenaufstellung diagonal im Raum

**Elektrische Leistung** 8 W an 8 Ω
Lautstärke entsprechend 82 dB
(Rauschsignal $f_0$ = 1 kHz, B = 300 Hz)

**Rundstrahlverhalten** Bild 1.2
Boxenaufstellung wie oben, jedoch gemessen unter den Hörwinkeln 0, 20 und 40°

**Elektrische Impedanz** Bild 1.4

**Baßeigenresonanz** 85 Hz

**Praktische Betriebsleistung** 1,25 W (8 Ω)
(elektrische Leistung für einen Lautstärkepegel von 91 dB, gemessen in 1 m Abstand mit rosa Rauschen als Meßsignal)

## Acoustic Research AR 25



### Technische Daten

(nach Angaben des Herstellers)

geschlossene, akustisch gedämpfte Zweiwegbox
200-mm-Tief-/Mittentöner
32-mm-Hochtöner
Übergangsfrequenz 2 kHz
Impedanz 8 Ω
Höhensteller mit zwei Schaltpositionen
erforderliche Verstärkerleistung je Kanal:
15 W Sinus erzeugen in einem Raum von etwa 43 $m^3$ einen Schalldruckpegel von 100 dB, mit zwei Boxen und 2 × 15 W Sinus sind es 103 dB
Musikbelastbarkeit 100 W
Baßeigenresonanz des Tieftöners 27 Hz
Volumen 32 l
Gewicht 11 kg
Abmessungen (B × H × T in mm) 298 × 544 × 197
Frontverkleidung Schaumstoff, abnehmbar
ungefährer Ladenpreis 450 DM

### Ergebnisse unserer Messungen

**Schalldruckkurve** Bild 2.1
mit den harmonischen Verzerrungen $k_2$ und $k_3$, gemessen im Hörraum mit gleitendem Sinus, Mikrophonabstand 2 m, auf Boxenmitte ausgerichtet, Boxenaufstellung diagonal im Raum

**Elektrische Leistung** 8 W an 8 Ω
Lautstärke entsprechend 80,5 dB
(Rauschsignal $f_0$ = 1 kHz, B = 300 Hz)

**Rundstrahlverhalten** Bild 2.2
Boxenaufstellung wie oben, jedoch gemessen unter den Hörwinkeln 0, 20 und 40°

**Elektrische Impedanz** Bild 2.4

**Baßeigenresonanz** 60 Hz

**Praktische Betriebsleistung** 1,9 W (8 Ω)
(elektrische Leistung für einen Lautstärkepegel von 91 dB, gemessen in 1 m Abstand mit rosa Rauschen als Meßsignal)

## Bang & Olufsen Beovox S 45-2



### Technische Daten

(nach Angaben des Herstellers)

geschlossene, akustisch gedämpfte Zweiwegbox mit zusätzlichem Lautsprecher für Phasenkorrektur (Phase-Link-Einheit)
200-mm-Tieftöner
90-mm-Phase-Link-Einheit
25-mm-Kalottenhochtöner
Übergangsfrequenz 2 kHz
Impedanz 4 bis 8 Ω
Nenn- / Musikbelastbarkeit 45 / 75 W
Volumen 23,6 l
Gewicht 7 kg
Abmessungen (B × H × T in mm) 242 × 430 × 220
Alu-Stativ oder Montageplatte für Wandaufhängung
Ausführungen Teak, Palisander, Eiche, weiß
Frontverkleidung abnehmbar
ungefährer Ladenpreis 500 DM

### Ergebnisse unserer Messungen

**Schalldruckkurve** Bild 3.1
mit den harmonischen Verzerrungen $k_2$ und $k_3$, gemessen im Hörraum mit gleitendem Sinus, Mikrophonabstand 2 m, auf Boxenmitte ausgerichtet, Boxenaufstellung diagonal im Raum

**Elektrische Leistung** 8 W an 4 Ω
Lautstärke entsprechend 78 dB
(Rauschsignal $f_0$ = 1 kHz, B = 300 Hz)

**Rundstrahlverhalten** Bild 3.2
Boxenaufstellung wie oben, jedoch gemessen unter den Hörwinkeln 0, 20 und 40°

**Elektrische Impedanz** Bild 3.4

**Baßeigenresonanz** 75 Hz

**Praktische Betriebsleistung** 2,8 W (4 Ω)
(elektrische Leistung für einen Lautstärkepegel von 91 dB, gemessen in 1 m Abstand mit rosa Rauschen als Meßsignal)

## Kommentar

Der Schalldruckverlauf der Akai SR-1100 zeigt eine deutliche Anhebung des Präsenz- und Brillanzbereichs. Dies in Verbindung mit der Unausgeglichenheit im Grundtonbereich läßt ein relativ helles, vielleicht sogar zur Schärfe neigendes Klangbild erwarten mit Mangelerscheinungen auch im Grundtonbereich. Das Rundstrahlverhalten ist bei liegender Box günstiger als bei stehender, weil sich bei liegender Box Unregelmäßigkeiten der Schalldruckkurve unter Stereohörwinkeln etwas ausgleichen. Das Klirrgradverhalten ist nicht schlecht. Die Baßeigenresonanz liegt bei 85 Hz. Die Baßwiedergabe wird nicht durch virtuelle Bässe scheinbar verbessert. Hinsichtlich ihres Wirkungsgrads verhält sich die SR-1100 mit 1,25 W praktischer Betriebsleistung an 8 Ω durchschnittlich bis gut.

## Hörtest

Die Akai SR-1100 wurde im Hörvergleich als eine helltimbrierte, präsente Box mit betont „schlankem" Klangcharakter eingestuft. Hierin ähnelte sie den Modellen von Bang & Olufsen und Sharp, unterschied sich jedoch von ihnen durch eine Wiedergabe, die nur wenig durchsichtig und räumlich wirkte. Als hervortretende Merkmale der SR-1100 wurde beim Vergleich vielmehr eine gewisse Härte und Rauhigkeit des Klangbildes registriert. Die Akai-Box wirkte vor allem in den Höhen leicht geschärft und heiser, daneben wurde, wenn auch in schwächerer Ausprägung, eine näselnde und gepreßte Verfärbungskomponente festgestellt. Durch die Verbindung von hellem Timbre und Schärfung, von harter Konturierung und einer verhältnismäßig geringen Auffächerung der Klangfarbenskala wurde die Reproduktion über die SR-1100 als vergleichsweise lästig und unausgeglichen beurteilt. In der zusammenfassenden Bewertung ihrer HiFi-Tüchtigkeit konnte sie daher nur relativ wenige Punkte sammeln. Daß sie dennoch nicht als „Ausreißer" gelten kann, zeigt die Tatsache, daß immerhin in rund einem Drittel der Vergleiche mit den übrigen Boxen des Feldes die Stimmen auf sie fielen.

## Kommentar

Die Schalldruckkurve der AR 25 zeigt einen sehr ausgeglichenen und günstigen Verlauf, so daß auffallende Verfärbungen kaum auftreten dürften. Allerdings könnte die Box etwas mehr extreme Obertonbrillanz vertragen, denn die Schalldruckkurve fällt schon oberhalb 8 Hz ab. Die Baßeigenresonanz liegt knapp unter 60 Hz; daher müßte die Box über ein relativ gutes Baßfundament verfügen. Das Rundstrahlverhalten der stehenden Box hat zur Folge, daß unter Stereohörbedingungen der Mangel an Obertonbrillanz noch stärker in Erscheinung tritt. Eine Absenkung des Hochtonbereichs um −3 dB, wie er durch Betätigen des Höhenstellers möglich ist, wird aus diesem Grund kaum erforderlich sein. Hinsichtlich ihres Wirkungsgrads entspricht die Box mit 1,9 W praktischer Betriebsleistung an 8 Ω dem Durchschnitt.

## Hörtest

Die größte Box des Feldes — die AR 25 läßt sich auch als kleine Standbox einsetzen — war zugleich der „unauffälligste" Testling des Vergleichs: In fast keinem der 46 einzelnen Fragepunkte unseres Testprogramms erhielt sie positive oder negative Spitzenbewertungen. Sie fiel also durch keinerlei extreme Akzentuierungen der Musikwiedergabe auf. Als Grundcharakter schälte sich auch bei diesem Modell des amerikanischen Herstellers die traditionell-typische Boxenphysiognomie von Acoustic Research heraus: Die AR 25 klang vergleichsweise füllig und dunkel. Ihre Merkmale sind weniger Brillanz und Präsenz als vielmehr eine gedeckte Farbwiedergabe und eine ausgeglichene Frequenzbalance mit guten Bässen. Musik wird eher „rund" als „brillant" reproduziert. Trotz der milden Höhenwiedergabe wurde der Box im Test aber die Fähigkeit zuerkannt, alle vorkommenden Klänge recht „farbentreu" wiederzugeben. Verfärbungen resultierten aus dem etwas verhangenen Gesamtklangbild, die manche Reproduktionen leicht „topfig" klingen ließ. Die Box erhielt hohe Bewertungen für die „Offenheit" der Wiedergabe und galt als der am wenigsten rauh klingende Testling.

## Kommentar

Die Schalldruckkurve der Beovox S 45-2 macht einen recht positiven Eindruck. Allerdings läßt die relative Anhebung des Bereichs von 600 bis 1700 Hz eine geringfügige Verfärbung erwarten. Das Rundstrahlverhalten kompensiert unter Stereohörbedingungen die Überbetonung des extremen Obertonbereichs. Die Box kann auch ohne Nachteile liegend betrieben werden. Das Klirrgradverhalten ist gut. Die Baßeigenresonanz liegt bei 75 Hz. Da virtuelle Bässe kaum abgestrahlt werden, dürfte die Baßwiedergabe sich eher durch Sauberkeit als durch Fülle auszeichnen. Der Wirkungsgrad der Box ist mit 2,8 W praktischer Betriebsleistung eher unterdurchschnittlich.

## Hörtest

Die S 45-2 von Bang & Olufsen erwies sich im Test als eine Box mit einem hellen, dabei aber nicht vordergründigen oder lästig-aufdringlichen Klangbild. Hervorstechende Merkmale der Wiedergabe waren außerdem eine gute Konturierung und Durchsichtigkeit des Klangs sowohl in den Höhen, die sehr feingezeichnet „kamen", als auch in den zwar schlanken und nicht allzu tief hinabreichenden, aber „trockenen" Bässen. Nicht ganz so positiv, aber noch als recht gut wurde das Verfärbungsverhalten der dänischen Box bewertet: Sie ging aus dem Vergleich als ein Lautsprecher hervor, der weder auffällig topfige noch näselnde Tonverfärbungen zeigt, wohl aber leicht geschärft klingt und die Farbenwiedergabe etwas nivelliert. Diese Eigenschaften in Verbindung mit dem insgesamt nicht besonders „anspringenden", präsenten Klangbild ließ die B & O-Box in der zusammenfassenden Bewertung nur einen guten Mittelplatz erreichen.

## Hitachi HS-3



### Technische Daten

(nach Angaben des Herstellers)

geschlossene, akustisch gedämpfte Dreiwegbox
200-mm-Tieftöner
25-mm-Kalottenmitteltöner (Metallkalotte)
14-mm-Kalottenhochtöner (Metallkalotte)
Übergangsfrequenzen 2 und 13 kHz
Impedanz 8 Ω
Nenn- / Musikbelastbarkeit 40 / 80 W
Schalldruckpegel 90 dB bei 1 W und 1 m Abstand
Volumen 20,3 l
Gewicht 6,2 kg
Abmessungen (B × H × T in mm) 242 × 430 × 220
Ausführungen Walnuß, Padouk oder rosa
Frontverkleidung abnehmbar
ungefährer Ladenpreis 250 DM

### Ergebnisse unserer Messungen

**Schalldruckkurve** Bild 4.1
mit den harmonischen Verzerrungen $k_2$ und $k_3$, gemessen im Hörraum mit gleitendem Sinus, Mikrophonabstand 2 m, auf Boxenmitte ausgerichtet, Boxenaufstellung diagonal im Raum

**Elektrische Leistung** 8 W an 8 Ω
Lautstärke entsprechend 85 dB
(Rauschsignal $f_0$ = 1 kHz, B = 300 Hz)

**Rundstrahlverhalten** Bild 4.2
Boxenaufstellung wie oben, jedoch gemessen unter den Hörwinkeln 0, 20 und 40°

**Elektrische Impedanz** Bild 4.4

**Baßeigenresonanz** 90 Hz

**Praktische Betriebsleistung** 1,2 W (8 Ω)
(elektrische Leistung für einen Lautstärkepegel von 91 dB, gemessen in 1 m Abstand mit rosa Rauschen als Meßsignal)

## Sharp Optonica CP-2711



### Technische Daten

(nach Angaben des Herstellers)

geschlossene, akustisch gedämpfte Dreiwegbox
200-mm-Tieftöner
50-mm-Kalottenmitteltöner
25-mm-Kalottenhochtöner
Übergangsfrequenzen 650 Hz und 5,4 kHz
Impedanz 4 Ω
Nenn- / Musikbelastbarkeit 100/150 W
Volumen 19,6 l (brutto 29,1 l)
Abmessungen (B × H × T in mm) 273 × 450 × 237
Ausführungen Walnuß
Frontverkleidung abnehmbar
ungefährer Ladenpreis 450 DM

### Ergebnisse unserer Messungen

**Schalldruckkurve** Bild 5.1
mit den harmonischen Verzerrungen $k_2$ und $k_3$, gemessen im Hörraum mit gleitendem Sinus, Mikrophonabstand 2 m, auf Boxenmitte ausgerichtet, Boxenaufstellung diagonal im Raum

**Elektrische Leistung** 8 W an 4 Ω
Lautstärke entsprechend 81,5 dB
(Rauschsignal $f_0$ = 1 kHz, B = 300 Hz)

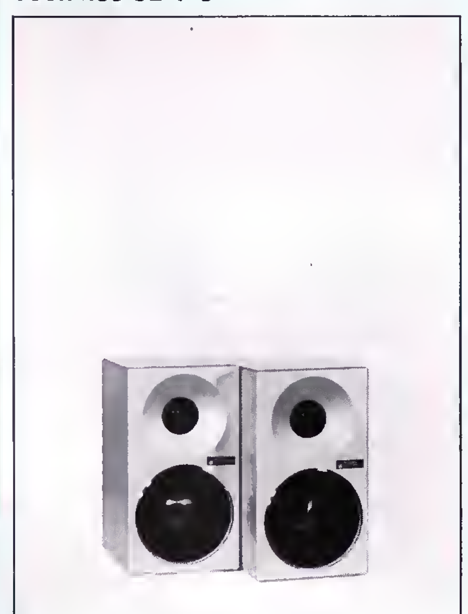
**Rundstrahlverhalten** Bild 5.2
Boxenaufstellung wie oben, jedoch gemessen unter den Hörwinkeln 0, 20 und 40°

**Elektrische Impedanz** Bild 5.4

**Baßeigenresonanz** 65 Hz

**Praktische Betriebsleistung** 1,6 W (4 Ω)
(elektrische Leistung für einen Lautstärkepegel von 91 dB, gemessen in 1 m Abstand mit rosa Rauschen als Meßsignal)

## Technics SB-F 3



### Technische Daten

(nach Angaben des Herstellers)

geschlossene, akustisch gedämpfte Zweiwegbox
160-mm-Tief-/Mitteltöner
19-mm-Hornhochtöner
Übergangsfrequenz 3 kHz
Impedanz 8 Ω
Nenn- / Musikbelastbarkeit 60 / 90 W
Schalldruckpegel 89 dB bei 1 W in 1 m Abstand
Volumen 11 l
Gewicht 5 kg
Abmessungen (B × H × T in mm) 179 × 321 × 191
Aluminiumgehäuse ohne Frontverkleidung silber oder schwarz
ungefährer Ladenpreis 300 DM

### Ergebnisse unserer Messungen

**Schalldruckkurve** Bild 6.1
mit den harmonischen Verzerrungen $k_2$ und $k_3$, gemessen im Hörraum mit gleitendem Sinus, Mikrophonabstand 2 m, auf Boxenmitte ausgerichtet, Boxenaufstellung diagonal im Raum

**Elektrische Leistung** 8 W an 4 Ω
Lautstärke entsprechend 81,5 dB
(Rauschsignal $f_0$ = 1 kHz, B = 300 Hz)

**Rundstrahlverhalten** Bild 6.2
Boxenaufstellung wie oben, jedoch gemessen unter den Hörwinkeln 0, 20 und 40°

**Elektrische Impedanz** Bild 6.4

**Baßeigenresonanz** 95 Hz

**Praktische Betriebsleistung** 2,0 W (4 Ω)
(elektrische Leistung für einen Lautstärkepegel von 91 dB, gemessen in 1 m Abstand mit rosa Rauschen als Meßsignal)

### Kommentar

Die Schalldruckkurve der HS-3 von Hitachi zeigt eine relativ breite Anhebung im Bereich 700 bis 2500 Hz, was unvermeidlich Verfärbungen zur Folge haben muß. Die Bässe werden durch $k_2$ und $k_3$ virtuell verstärkt, was zu deren Fülle, aber nicht zu deren Sauberkeit beiträgt. Das Rundstrahlverhalten ist nicht ungünstig, trägt jedoch nichts zur Verbesserung der Schalldruckkurve unter Stereohörbedingungen bei. Das ist auch bei liegender Box nicht anders. Die Baßeigenresonanz liegt relativ hoch bei knapp über 90 Hz. Mit 1,2 W praktischer Betriebsleistung an 8 Ω zählt die HS-3 zu den eher „lauten" Boxen.

### Hörtest

In der dunklen Tönung und der Fülligkeit der Klangwiedergabe zeigte die Hitachi-Box HS-3 eine gewisse Verwandtschaft mit der AR 25. Wie bei dem amerikanischen Modell wurden die Weichheit des Klangs und die satte Reproduktion der (musikalischen) Bässe positiv hervorgehoben. Doch mußte die japanische Box in der Gesamtbewertung in diesem Feld die undankbare Rolle eines Schlußlichts spielen, da die Wiedergabe zugleich als wenig differenziert in Farben und Konturen galt. Die HS-3 erhielt beim Vergleich mit den anderen fünf Testlingen die mit Abstand geringsten Bewertungen nicht nur für die Attribute „hell" und „brillant", sondern auch für „durchsichtig", „klar", „offen", „ortungsscharf", „feingerastert", „klare Bässe" und „trockene Bässe". Sie galt als die Box mit der am wenigsten konturierten, umrißscharfen Zeichnung. Daher wurde das Klangbild der Hitachi-Box eindeutig als relativ verschwommen und blaß bewertet.

### Kommentar

Die Schalldruckkurve der Sharp Optonica CP-2711 zeigt oberhalb 800 Hz einen sehr glatten Verlauf mit „Präsenzdelle". Weniger schön ist der Einbruch im Grundtonbereich von 200 bis 500 Hz. Die Schalldruckkurven der beiden Testexemplare unterscheiden sich etwas. Bei stehender Box läßt das Rundstrahlverhalten schon ab 2,5 kHz zu wünschen übrig, bei liegender Box ist es wesentlich günstiger (Bild 5.3). Sehr gut ist das Klirrverhalten. Die Baßeigenresonanz liegt bei etwa 65 Hz. Infolge des Einbruchs im Bereich der unteren Mitten kommen die Bässe nicht besonders gut zur Geltung. Zwischen den Meßergebnissen und dem Abschneiden der Box im psychometrischen Hörvergleich liegt ein schwer zu erklärender Widerspruch, der auf das Zusammenwirken mehrerer sekundärer Effekte zurückzuführen sein muß. Selbstverständlich wurden die Boxen vor dem Test wie immer mittels rosa Rauschen auf gleiche Lautstärke eingemessen. Der Einbruch im unteren Grundtonbereich bewirkt jedoch, daß zur Erreichung des gleichen Pegels die Lautstärke etwas angehoben werden muß. Es ist daher durchaus möglich, daß die Sharp CP-2711 gehörmäßig eine winzige Nuance lauter war als die anderen Boxen, was sich zu ihren Gunsten auswirken konnte.

### Hörtest

Als auffälliges Charakteristikum der Optonica CP-2711 wurde durch den Test die Verbindung von heller Brillanz mit guter Fülle des Klangbilds herausgestellt. Die Box erhielt aber auch Höchstbewertungen für die Durchsichtigkeit, Klarheit, Offenheit, Farbtreue und Räumlichkeit der Wiedergabe, galt als die feinzeichnendste Box des Vergleichsfeldes auch in den beiden „Randbereichen" der Höhen und der Bässe. Diese Qualitäten machte die Sharp-Box für die Jury trotz einer leichten Tendenz zur Schärfe zum eindeutigen Favoriten des Tests: Sie erhielt die Spitzenbewertungen für Ausgeglichenheit, Konturiertheit und Unverfärbtheit der Klangreproduktion und ging aus allen Vergleichen als die am „angenehmsten" klingende Box hervor.

### Kommentar

Die Technics-Box SB-F 3 zeigt eine Anhebung der Schalldruckkurve im oberen Grundton- sowie im Brillanzbereich und eine Absenkung, ähnlich der Sharp, im unteren Grundtonbereich. Virtuelle Bässe durch $k_3$-Spitzen verstärken den Baßeindruck, tragen allerdings nicht zu deren Sauberkeit bei. Ansonsten ist das Klirrgradverhalten ausgezeichnet. Merkwürdigerweise zeigt sich der Einfluß des Hörwinkels auf die Schalldruckkurve schon bei Frequenzen ab 1,5 kHz aufwärts, bei stehender Box in leicht kompensierendem Sinne, bei liegender eher nachteilig. Die Baßeigenresonanz liegt (→ Meßergebnisse) etwas über 95 Hz. Der Wirkungsgrad der Box ist mit 2,0 W praktischer Betriebsleistung an 8 Ω in Anbetracht ihres geringen Volumens beachtlich gut.

### Hörtest

Als klangliche Spezifika der SB-F 3 von Technics stellte sich ein besonders voluminöses, breites und rundes, dabei präsentes Klangbild heraus. Auch galt diese japanische Box als ein offen und farbig, ohne Rauhigkeiten reproduzierender Lautsprecher von guter Räumlichkeit der Abbildung. Nicht ganz so gut wurde die Wiedergabe der Bässe bewertet, die zwar als vergleichsweise kräftig, doch auch als nicht sonderlich klar bezeichnet wurden. Auch erhielt die SB-F 3 eine relativ hohe Bewertung für das Attribut „topfig". Dies drückte etwas auf die Gesamtbeurteilung der Technics-Box durch die Jury: Sie wurde für weniger ausgeglichen und unverfärbend gehalten als die Modelle von Sharp und Acoustic Research, galt auch als weniger konturiert, konnte jedoch für ihre Über-alles-Qualität eine recht günstige Punktezahl verbuchen.

Br. / ihd

## Akai SR-1100

1.1 Schalldruckkurve, $k_2$ und $k_3$

1.2 Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve, Box stehend

1.3 Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve, Box liegend

1.4 Impedanzverlauf von 20 Hz bis 20 kHz

heiser
rauh
airrend
lästig
blechern / scharf
hart
harte Höhen
verfärbt
farbstark
räumlich
ausgeglichen / volle Bässe
fundierte Bässe
rund
saftig
breit
voluminös

1.5 Boxenspektrogramm

1.6 Verfärbungsdiagramm

## Acoustic Research AR 25

2.1 Schalldruckkurve, $k_2$ und $k_3$

2.2 Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve, Box stehend

2.4 Impedanzverlauf von 20 Hz bis 20 kHz

fundierte Bässe / saftig
voluminös
hohl / rund / verhangen
ausgeglichen / volle Bässe
hallig
brillant/feingerastert/gepreßt/ harte Höhen/scharf
heiser / verfärbt
kräftige Höhen
rauh
hell / sirrend

2.5 Boxenspektrogramm

2.6 Verfärbungsdiagramm

## Bang & Olufsen Beovox S 45-2

3.1 Schalldruckkurve, $k_2$ und $k_3$

3.2 Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve, Box stehend

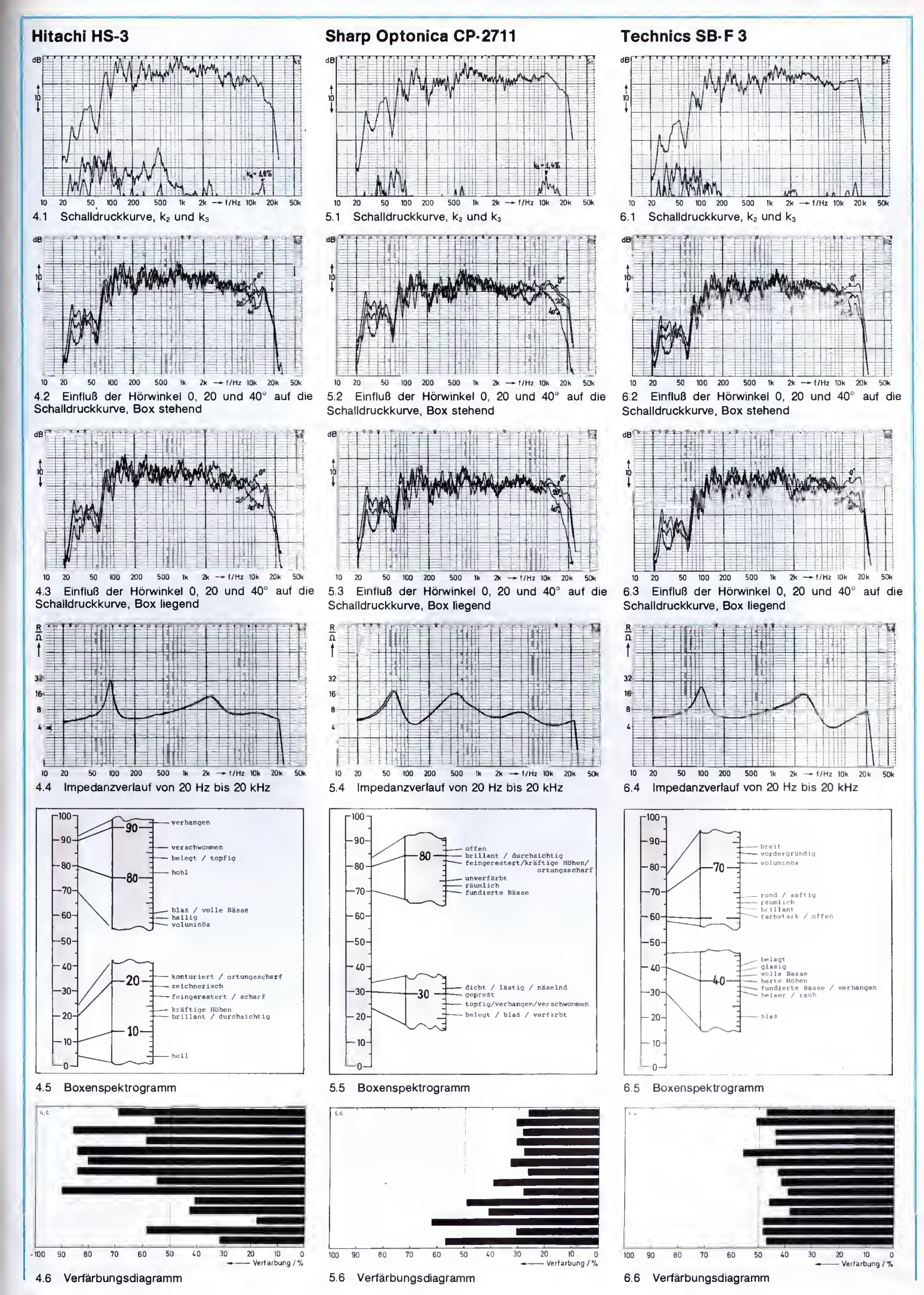
3.3 Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve, Box liegend

3.4 Impedanzverlauf von 20 Hz bis 20 kHz

hell
feingezeichnete Höhen / klar
feingerastert
durchsichtig
trockene Bässe / zeichnerisch
blaß
scharf
verschwommen / vordergründig
topfig
hohl
fundierte Bässe / hallig
saftig
volle Bässe
voluminös

3.5 Boxenspektrogramm

3.6 Verfärbungsdiagramm




4.1 Schalldruckkurve, $k_2$ und $k_3$

4.2 Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve, Box stehend

4.3 Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve, Box liegend

4.4 Impedanzverlauf von 20 Hz bis 20 kHz

4.5 Boxenspektrogramm

4.6 Verfärbungsdiagramm

5.1 Schalldruckkurve, $k_2$ und $k_3$

5.2 Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve, Box stehend

5.3 Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve, Box liegend

5.4 Impedanzverlauf von 20 Hz bis 20 kHz

5.5 Boxenspektrogramm

5.6 Verfärbungsdiagramm

6.1 Schalldruckkurve, $k_2$ und $k_3$

6.2 Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve, Box stehend

6.3 Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve, Box liegend

6.4 Impedanzverlauf von 20 Hz bis 20 kHz

6.5 Boxenspektrogramm

6.6 Verfärbungsdiagramm

während die SR-1100 von Akai als noch schlanker und als „heiserer" einen von dieser Position erheblich abgesetzten Platz erhielt. Ähnlich ist das Verhältnis zwischen den beiden „dunklen" Boxen Hitachi und AR, die ihren Platz im rechten unteren Quadranten gefunden haben, und bei den breitbandig-brillanten Lautsprechern von Sharp und Technics; die Stellung der SB-F 3 von Technics weit rechts zeigt an, daß sie breiter und voluminöser klingt, die Optonica CP-2711 von Sharp dagegen brillanter und präziser.
In der Gesamtbewertung (Diagramm II) nahmen die Hitachi HS-3 und die Akai SR-100 die beiden hinteren Plätze ein; als etwa gleichwertig wurden im Mittelfeld die drei klanglich so unterschiedlichen Boxen von Acoustic Research (Teledyne), Bang & Olufsen und Technics plazlert. Als „angenehmster", also HiFi-tüchtigster Lautsprecher ging aus diesem Vergleichstest die CP-2711 von Sharp hervor.

ihd

## Hörvergleich Acron 300 C mit Sharp Optonica CP-2711

Aus dem psychometrischen Vergleichstest kleinerer Regalboxen deutscher Hersteller in HiFi-Stereophonie 10/79 ging, wenn man die Bewertungshäufigkeit „angenehm" und das Verfärbungsdiagramm zugrunde legt, die Acron 300 C quasi als Siegerin hervor. Im Umfeld ausländischer Boxen dieser Klasse konnte die Sharp Optonica CP-2711 diese Position einnehmen.
Es lag nun nichts näher als der direkte Vergleich dieser beiden Boxen miteinander, um zu prüfen, ob zwischen den beiden relativen Siegerinnen prinzipielle Klangunterschiede festzustellen sind, die man auf unterschiedliche „HiFi-Philosophien" zurückführen könnte.
Um es gleich vorwegzunehmen — das ist nicht der Fall. Schaltet man zwischen der Acron 300 C und der Sharp CP-2711 im direkten A/B-Vergleich hin und her, so hört man durchaus feinere Unterschiede, aber es liegen keine Welten dazwischen, etwa nach dem Motto: hier „deutscher", dort „japanischer" Sound. Beide Boxen lassen das Bestreben nach Klangneutralität, Durchsichtigkeit und Breitbandigkeit erkennen. Die Sharp CP-2711 klingt im höheren Grundtonbereich, d.h. im Bereich der musikalischen Höhen, etwas brillanter, man könnte auch sagen: etwas überbetont, während die Acron 300 C im unteren Grundtonbereich, also in den bevorzugten Registern von Violoncello, Fagott, Horn etc., voller und — wie ich meine — richtiger klingt. Im Baßbereich sind die Unterschiede dann wieder nicht mehr nennenswert, was allerdings in Anbetracht des Volumenunterschieds eher für die Acron 300 C spricht. Es ist nicht zu bezweifeln, daß die Optonica CP-2711 durch Auffüllen des Einbruchs im unteren Grundtonbereich noch um eine Nuance verbessert werden könnte. Sie läge dann völlig auf der Linie des von führenden deutschen Herstellern angestrebten Ideals größtmöglicher Klangneutralität und Verfärbungsfreiheit.

Br.

# Spitzer Klang, störender Brumm ...

## und was sonst noch die Freude an der Schallplattenwiedergabe verderben kann

Von hochwertigen HiFi-Komponenten darf man erwarten, daß sie untereinander beliebig kombinierbar sind. Eine grundlegende Voraussetzung ist, daß jeder Baustein, für sich genommen, linear arbeitet. Das ist dann erfüllt, wenn der Frequenzgang innerhalb des Tonfrequenzbereichs kaum vom Sollverlauf abweicht und die nicht linearen Verzerrungen bestimmte Grenzwerte nicht überschreiten.
Dennoch kann es passieren, daß z. B. bei der Kombination eines hochwertigen Plattenspielers, bei dem Tonabnehmer und Tonarm optimal aufeinander abgestimmt sind, mit einem Verstärker zweifelsfreier Qualität Störungen auftreten, die um so frustierender sind, je höher bei der Auswahl der Komponenten die Qualitätsansprüche und damit auch die Kosten waren. Aus zahlreichen Briefen „HiFi-geschädigter" Leser kennen wir die Symptome solcher Störungen:

- Die Schallplattenwiedergabe ist von deutlich hörbarem Brumm überlagert, obwohl die äquivalente Fremdspannung laut Testbericht −120 dBV beträgt ...
- Bei Verwendung des im Test in die absolute Spitzenklasse eingestuften Tonabnehmers an meiner High-end-Anlage fehlt es an Obertonbrillanz ... (oder umgekehrt: die Höhen klingen spitz, hart, überzeichnet ...)
- In den Abendstunden kann ich mit schöner Regelmäßigkeit beim Abspielen von Schallplatten Radio Moskau hören ...
- Immer wenn im Hause irgendwo ein Lichtschalter betätigt wird oder die Waschmaschine in den nächsten Gang schaltet, knackt es in meinen Lautsprechern ...
- Wenn ich Schallplatten abhöre, darf ich mich im Zimmer nicht bewegen, sonst verzerren die Fortissimo-Stellen ...

So oder ähnlich lauten Standardklagen in Leserbriefen, die alle auf einen erfreulicherweise beschränkten Katalog von Ursachen zurückzuführen sind, nach denen wir die nachfolgenden Hinweise gegliedert haben. Die Tabelle soll die Zuordnung von beobachteten Mängeln zu deren Ursachen erleichtern.

| Auswirkung | Ursache | | | |
|---|---|---|---|---|
| | Standort | Kapazität | Kabelbeschaltung und -verlegung | Wahl des Tonabnehmersystems |
| Gleichlauffehler | ++ | − | − | + |
| nichtlineare Verzerrungen | + | − | ~ | ++ |
| verfärbte Wiedergabe a) allgemein | + | ~ | + | + |
| b) speziell im Hochtonbereich | − | ++ | − | + |
| Brummen | ++ | − | ++ | + |
| Rauschen | − | ~ | − | + |
| HF-Einstreuung | ~ | ~ | + | − |

++ starke Abhängigkeit
+ mittlere Abhängigkeit
~ geringe Abhängigkeit
− keine Abhängigkeit

Von der Qualität des Tonabnehmersystems werden natürlich viele Daten beeinflußt. Hierüber, wie auch über die Paarung von Tonabnehmer und Tonarm (Baßresonanz) sowie deren Einfluß auf Gleichlauf, Erschütterungsempfindlichkeit und Rumpeln, wurde in den Tonabnehmertestberichten schon mehrmals berichtet.

### Wahl des Aufstellungsortes

Bedenkt man, daß eine Auslenkung des Abtastdiamanten mit nur 0,1 mm Amplitude bereits extreme Vollaussteuerung im Vergleich zur Schallplattenmodulation bedeutet, so wird klar, daß der Schallplattenspieler besonders wirksam vor Erschütterungen geschützt werden muß. Vibrationen werden entweder direkt hörbar als Fremdton, oder sie äußern sich indirekt durch erhöhte Tonhöhenschwankungen und Intermodulationsverzerrungen. Die Stellfläche soll daher stabil sein. Wird die Auflagekraft mit einem Gewicht (also nicht durch eine Feder) eingestellt, so muß die Fläche außerdem genau waagerecht sein, sonst können Abtastverzerrungen durch Skatingfehler entstehen.
Bei wackeligen Fußböden empfiehlt sich die Montage an der Wand über Winkel bzw. bei einigen neueren Entwicklungen auch direkt vertikal hängend.
Sogenannte HiFi-Türme reagieren auf Erschütterungen kritisch, zumindest dann, wenn sie nicht fest stehen (Rollen auf Teppich mit hohem Flor), nur ein geringes Gewicht haben, hoch und schlank gebaut sind und der Plattenspieler sich auch noch ganz oben befindet. Ferner sollte man den Plattenspieler nicht auf dasselbe Regalbrett stellen, auf dem bereits Lautsprecher oder unruhig wickelnde Spulentonbandgeräte stehen.
Das direkte Plazieren auf dem Verstärker kann zu Brumm oder sogar Rückkopplung, hervorgerufen durch das Streufeld des Transformators, führen.
Nicht unerheblich kann auch die Mikrophonwirkung des Tonarms sein. Wird der Plattenspieler vom Lautsprecher allzu direkt „beschallt", so entstehen Klangverfälschungen infolge Rückkopplung. Geschlossene Staubschutzdeckel verbessern die akustische Abschirmung.

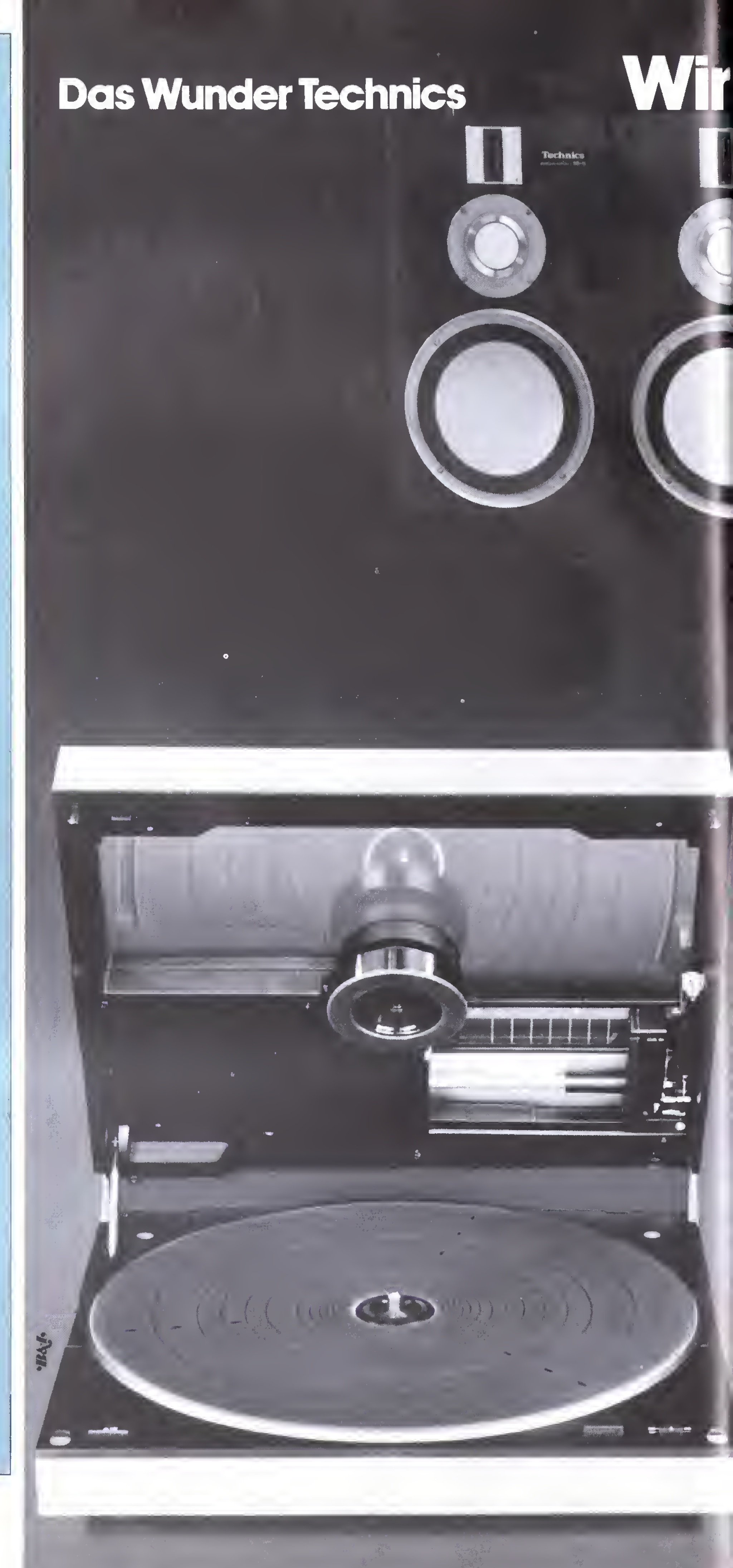
## Kabelkapazität und Eingangsimpedanz des Entzerrerverstärkers

Zu Zeiten der CD-4-Quadrowelle rühmten sich alle Hersteller der kapazitätsarmen Leitungen an ihren Plattenspielern. Man hatte erkannt, daß die Systeme für CD-4-Abtastung in keinem Fall stark kapazitiv belastet werden durften. Bei üblichen Kapazitätswerten wurde der notwendige Übertragungsbereich bis 50 kHz nicht eingehalten.
Nachdem die erste und verfrühte Quadrowelle nun im Sande verlaufen ist, scheinen auch die Kenntnisse über die Abhängigkeit von Höhenfrequenzgang und Kabelkapazität wieder versickert zu sein. Wer beachtet schon, daß auch bei Stereobetrieb, also im Bereich bis 20 kHz, die Lastkapazität eine deutliche Auswirkung hat?
Leider gibt es in dieser Hinsicht bei Plattenspielern von Fabrikat zu Fabrikat und sogar von Modell zu Modell beachtliche Streuungen. Immerhin wurden bei dreißig Testexemplaren Kabelkapazitäten von 80 pF (Pico-Farad) bis 460 pF gemessen. Bei den meisten Geräten lag die Kabelkapazität im Bereich 100 bis 300 pF, also im Mittel um 200 pF. Ein eindeutiger Zusammenhang mit dem Herkunftsland konnte nicht festgestellt werden. Lediglich in bezug auf das Preisniveau gibt es Unterschiede. Bei exklusiveren Modellen liegen die Kapazitätswerte eher im unteren Bereich. Eine Garantie für eine bessere Höhenwiedergabe ist das allerdings nicht.
Bei Verstärkern sind die Verhältnisse ähnlich, die Streuungen aber weit geringer. Kapazitätsbehaftete Leitungen sind natürlich auch in einem Verstärker vorhanden. Wesentlich ist jedoch der Einfluß der RC-Glieder, die dem ersten Transistor vorgeschaltet sind. Diese Kombinationen von Widerständen (R) und Kondensatoren (C; zu hohen Frequenzen hin abnehmender Wechselstromwiderstand) dienen als Tiefpaßfilter. Sie sollen die Einstreuungen der zahllosen, mittlerweile überall vorhandenen hochfrequenten Störsignale verhindern. Dazu zählen nicht nur professionelle (Groß-)Sendeanlagen, sondern in zunehmendem Maße auch privater CB-Funk sowie Haushalts- und Hobbygeräte.
Auf die entstörende Wirkung der RC-Glieder kann sicherlich nicht verzichtet werden, obwohl sie je nach Größe und Anordnung die Eingangsimpedanz des Verstärkers deutlich beeinflussen können. 47 kΩ (Kilo-Ohm) wurde als Normwert für den reellen Anteil der Eingangsimpedanz vereinbart, die Größe einer zusätzlichen kapazitiven Komponente wurde nicht festgelegt. (Für CD-4-Quadro sind teilweise 100 kΩ vorgeschrieben.)
Die Auswirkungen verschiedener Lastwiderstände und Kapazitäten wurden von uns gemessen. Zum besseren Verständnis sollen einige Besonderheiten in der Funktionsweise eines Tonabnehmers erläutert werden, und zwar entsprechend seiner Funktion als mechanisch-elektrischer Wandler getrennt nach mechanischen und nach elektrischen Eigenschaften.

## Der magneto-dynamische Tonabnehmer — mechanisch gesehen

Die Baßresonanz eines Tonabnehmers und die durch sie ausgelösten Störungen sind hinlänglich bekannt. Die träge Masse des Tonarms und die Federsteife (bzw. Nachgiebigkeit) des Nadelträgers bilden ein schwingfähi-





ges System mit einer Resonanz im Infraschallbereich.

Eine andere Resonanzstelle soll hier ausführlich erörtert werden. Sie entsteht durch die Wechselwirkung zwischen träger Masse des Diamanten (und seines Trägers) und Elastizität des Schallplattenmaterials. Unter dem hohen Auflagedruck von ca. 200 MPa (Mega-Pascal) oder – besser vorstellbar – beim 1000fachen Druck eines PKW-Reifens ($2 \times 10^3$ bar) geben die Rillenflanken federnd nach. Da im Vergleich zur Baßresonanz hier kleinste Massen und harte Materialien zusammenwirken, ergibt sich eine viel höhere Resonanzfrequenz, und zwar am oberen Ende des Hörbereichs.

Die Eigenschaften des Schallplattenmaterials wie auch die Größe der Auflagefläche zwischen Diamant und Rillenflanken sind nicht konstant; daher ändert sich auch die Resonanz. Frequenz und Stärke der Resonanz sind abhängig von den wirksamen Kräften, der gerade vorhandenen Rillenmodulation und der Geometrie des Diamanten.

Man kann den Einfluß dieser Resonanz mindern, indem man dämpfende Elemente vorsieht und die Resonanzstelle in den Ultraschallbereich verlagert. Beides führt natürlich zu aufwendigeren und damit kostspieligeren Tonabnehmern. So muß eine besonders geringe effektive Masse des Diamanten gefordert werden. Auch sollte die Flächenpressung zwischen Diamant und Rillenflanke ausreichend hoch sein, was man durch eine geeignete Wahl von Auflagekraft und Geometrie des Abtastdiamanten erreicht. (Mit Rücksicht auf den Verschleiß darf man die Flächenpressung jedoch nicht beliebig erhöhen.)

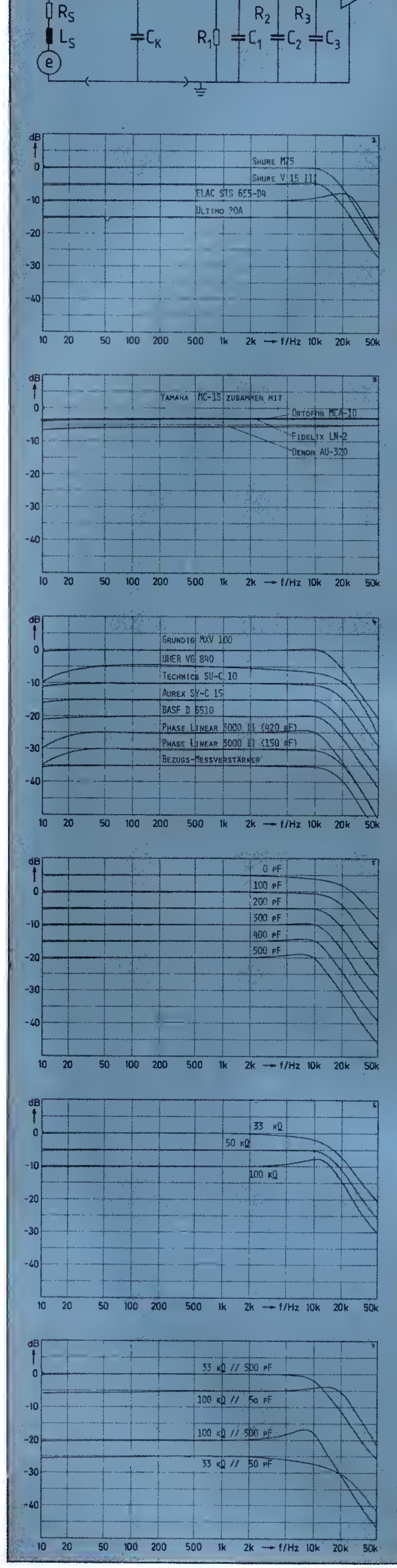
Um die Übertragungseigenschaften des Tonabnehmers zu verbessern, versucht man, die mechanische Höhenresonanz so weit wie möglich elektrisch zu kompensieren. Dabei kann man – wie nachstehend beschrieben – die elektrische Funktion des Tonabnehmers ausnutzen.

### Der magneto-dynamische Tonabnehmer – elektrisch gesehen

Bei einem magneto-dynamischen Tonabnehmer – unabhängig ob ein Magnet, ein magnetisch leitendes Joch oder eine Spule durch den Abtastdiamanten bewegt wird – ändert sich der magnetische Fluß in einer Spule proportional zur Auslenkung der Schallplattenmodulation. Je schneller sich der Magnetfluß ändert, desto höher ist die in dieser Spule induzierte Spannung (e). (Man spricht daher hier auch von einem Schnellewandler im Gegensatz zu den Amplitudenwandlern, die mit Piezokristall, Halbleitern, Lichtschranken oder Kondensatoren arbeiten.)

Die kleinen Spulen der Systeme müssen aus sehr dünnem Draht gefertigt werden, der ohmsche Widerstand ($R_S$; auch: Gleichstromwiderstand) kann daher nicht vernachlässigt werden. Die vielen Windungen besitzen zudem eine Induktivität ($L_S$; zu hohen Frequenzen hin zunehmender Wechselstromwiderstand). $R_S$ und $L_S$ stellen zusammen die Quellimpedanz des Abtastsystems dar (Bild 1).

Zusammen mit der Belastung durch die Kapazitäten von Kabel und Verstärker ($C_K$, $C_1$, mit Einschränkungen auch $C_2$ und $C_3$) bildet die Spule des Tonabnehmers ($L_C$) einen Schwingkreis. Durch die Widerstände $R_S$, $R_1$,




1 Die elektrische Ersatzschaltung des Tonabnehmersystems (e; $R_S$; $L_S$), des Kabels ($C_K$) und der Eingangsschaltung des Entzerrervorverstärkers ($R_1$; $R_2$; $R_3$; $C_1$; $C_2$; $C_3$)

2 Die rein elektrischen Frequenzgänge (siehe Text) von vier Tonabnehmersystemen, angeschlossen mit einem 200-pF-Kabel an einen Bezugsverstärker. Elektrische Daten der Systeme:

| | |
|---|---|
| Shure M 75 | 640 Ω + 730 mH |
| Shure V 15 III | 1400 Ω + 490 mH |
| Elac STS 655-D 4 | 670 Ω + 220 mH |
| Ultimo 20 A | 92 Ω + 92 μH |

(Der Elac-Tonabnehmer ist für CD-4-Quadro vorgesehen. Beim Ultimo 20 A handelt es sich um ein vergleichsweise hochohmiges dynamisches Tonabnehmersystem)

3 Die rein elektrischen Frequenzgänge des mittelohmigen dynamischen Tonabnehmersystems Yamaha MC-1 S unter Verwendung der Vorvorverstärker Ortofon und Fidelix sowie des Übertragers Denon
Yamaha MC-1 S 30 Ω + 63 μH

4 Der Einfluß der Verstärkereingangsschaltung auf den Frequenzgang bei simuliertem Tonabnehmersystem Shure M 75 und 150 pF Kabelkapazität

5 Der Einfluß der Kabelkapazität auf den Frequenzgang bei simuliertem Tonabnehmersystem Shure M 75 und 50 kΩ Eingangswiderstand an einem Bezugsverstärker

6 Einfluß des Eingangswiderstandes auf den Frequenzgang bei simuliertem Tonabnehmersystem Shure M 75 und 200 pF Kabelkapazität an einem Bezugsverstärker

7 Der kombinierte Einfluß von Kapazität und Eingangswiderstand auf den Frequenzgang bei simuliertem Tonabnehmersystem Shure M 75 an einem Bezugsverstärker

$R_2$, $R_3$ wird dieser Schwingkreis mehr oder weniger stark gedämpft. In allen Fällen bilden aber die Induktivität des Tonabnehmers und die Lastkapazitäten einen Tiefpaß, der oft schon ab 10 kHz zu einer wesentlichen Frequenzgangänderung führen kann oder — besser gesagt — soll! Dieses elektrische Tiefpaßverhalten ist nämlich zum Teil erwünscht; es soll die Pegelüberhöhung durch die bereits erwähnte mechanische Höhenresonanz ausgleichen, was allerdings nicht vollständig möglich ist.
Eine sehr gute Lösung ist — wie bereits erwähnt —, die Resonanz zu dämpfen und zu noch höheren Frequenzen hin zu verlagern. Auch elektrisch ist dies möglich durch eine geringere Systeminduktivität ($L_S$) und einen relativ (!) höheren Gleichstrominnenwiderstand ($R_S$). Auch ein niedriger Lastwiderstand ($R_1$) dient zur Dämpfung der elektrischen Resonanz. (Besonders niedrige Induktivitäten weisen dynamische Tonanbnehmer auf, was wesentlich zu ihrer hohen Übertragungsgüte beiträgt.)

## Einfluß des Tonabnehmers

In Bild 2 und 3 sind die Impedanzen einiger repräsentativer Tonabnehmer aufgeführt. Die unterschiedlichen elektrischen Frequenzgänge sind klar ersichtlich, zum Teil kompensieren sie die unterschiedlichen mechanischen Frequenzgänge. Das vergleichsweise niederohmige Yamaha-System wurde getrennt geschrieben und über Vorvorverstärker bzw. Übertrager betrieben. (Zum Vergleich: Die üblichen Frequenzgänge der Tonabnehmer stellen die Summe von mechanischem und elektrischem Frequenzgang dar. Da hier ausschließlich das unterschiedliche elektrische Verhalten aufgezeigt werden soll, muß der mechanische Frequenzgang nicht berücksichtigt werden.)

## Einfluß der Eingangsimpedanz des Entzerrerverstärkers

In Bild 4 ist das Zusammenwirken von Tonabnehmer und verschiedenen Verstärkern dargestellt. Jeweils um 5 dB verschoben sind die Frequenzgänge von sieben Verstärkern (davon einer umschaltbar) registriert. Ein Bezugsverstärker wurde so konstruiert, daß er schaltungs- und meßtechnisch dem Durchschnitt entspricht. Als Tonabnehmer wurde das Shure M 75 gewählt. Es gleicht in elektrischer Hinsicht anderen handelsüblichen Tonabnehmersystemen. Im Unterschied zu den Messungen von Bild 2 und 3 ist bei Bild 4 die etwas geringere Kabelkapazität von 150 statt 200 pF zu beachten.
Obwohl bei der üblichen normgemäßen Frequenzgangmessung die Frequenzgänge der RIAA-Entzerrerverstärker weitgehend linear waren, wird mit dem Tonabnehmer ein Abknicken der Kurven oberhalb 10 kHz beobachtet. Grundig und Phase Linear (auf 420 pF Eingangskapazität geschaltet) zeigen eine leichte Resonanzüberhöhung. Aurex und BASF wie auch Phase Linear (150 pF) weisen einen stärkeren Abfall bei 20 kHz auf als die anderen Verstärker. Die Eingangsimpedanz des Uher-Mini liegt in einem unüblichen Bereich: Hier sind Frequenzgangabweichungen schon im mittleren Frequenzbereich vorhanden.
Der Baßabfall bei Uher und Phase Linear sollte eher positiv als negativ bewertet werden. In der Praxis ist ein solcher Baßabfall von

Vorteil; zudem ist von der IEC-Norm ein Baßabfall (7950 µs ≙ 20 Hz: −3 dB) vorgesehen.

### Einfluß der Kabelkapazität

Der Einfluß der Kabelkapazität wurde mit dem Bezugsverstärker und dem Shure M 75 bestimmt, und zwar für den extremen Bereich von 0 bis 500 pF. Aus Bild 5 kann man eine Frequenzgangvariation von 2 dB bei 5 kHz bis 10 kHz sowie von 8 dB bei 20 kHz ablesen. Da sich der mechanische Frequenzgang hierdurch nicht ändert (gleicher Tonabnehmer), geben die genannten Werte die Unterschiede an, die bei Verwendung unterschiedlicher Plattenspieler (aber mit gleichem Tonabnehmer) im Extremfall auftreten können. Dies sind Streuungen, die weit über das hinausgehen, was man üblicherweise zu tolerieren bereit ist. Ein noch so genauer RIAA-Frequenzgang ist sinnlos, wenn die Kabelkapazität des Plattenspielers sehr ungünstig liegt und man keine Abhilfe schafft (siehe spätere Anmerkungen).

### Einfluß des ohmschen Lastwiderstandes

Alle üblichen Tonabnehmer sind auf eine Belastung mit 47 kΩ abgestimmt. Die Verstärker halten diese Werte auch recht genau ein. Trotzdem kann eine Veränderung des ohmschen Eingangswiderstandes des Entzerrerverstärkers helfen, den Klang zu verbessern. So kann z. B. der Einfluß einer ungünstigen Kabelkapazität vermindert werden.
Die Messungen von Bild 6 wurden wieder mit dem Bezugsverstärker, dem Shure M 75 und 200 pF Kabelkapazität durchgeführt. Die zunehmende Dämpfung der Resonanz bei kleiner werdendem Belastungswiderstand ($R_1$) ist deutlich zu erkennen.

### Der Gesamteinfluß der Lastimpedanz

Es wurde versucht, den Effekt der Lastimpedanz durch Paarung verschiedener noch üblicher Grenzwerte darzustellen. Aus dem in Bild 7 unten abgebildeten Kurvenpaar ersieht man die ungünstigen Kombinationen: niedriger ohmscher Widerstand und niedrige Kapazität bzw. hoher ohmscher Widerstand und hohe Kapazität. Man erhält entweder eine viel zu früh abfallende Kurve oder eine unerwünschte Resonanzüberhöhung (hier bei 8 kHz).
Bei dem in Bild 7 oben abgebildeten Kurvenpaar wurde dagegen ein niedriger ohmscher Widerstand zusammen mit einer hohen Kapazität verwendet und umgekehrt. Man kann demnach bei hohen Kapazitäten durch eine Erniedrigung des Lastwiderstandes einen ausgeglicheneren Frequenzgang bis 10 kHz erhalten. Dasselbe kann man bei kleinen Kabelkapazitäten durch eine geringfügige Erhöhung des Widerstandes erreichen. Will man den Einfluß von Kapazität und Widerstand gegeneinander abgrenzen, so ist zu sagen, daß die Kapazität besonders stark den Bereich oberhalb 15 kHz beeinflußt. Der Widerstand beeinflußt dagegen im wesentlichen den Bereich um 10 kHz. Durch eine Abstimmung von C und R kann also der Pegel im unteren und oberen Hochtonbereich ausgeglichen werden. Bei anderen Tonabnehmern können sich die Wirkungsbereiche etwas verschieben, die Wirkungen bleiben jedoch qualitativ die gleichen.

### Nachträgliche Änderungen

Für das Hörerlebnis ist der Frequenzbereich unter 15 kHz weit wichtiger als derjenige über 15 kHz. Ist das Klangbild zu spitz, so liegt sicherlich eine Überhöhung unterhalb 15 kHz vor, wahrscheinlich durch eine zu hohe Kabelkapazität. Abhilfe kann natürlich ein Kürzen des Kabels bringen. Eine ausreichende Kompensation kann aber auch schon ein zu den Phonoanschlüssen parallel gelöteter Widerstand von 470 kΩ, eventuell bis herab zu 100 kΩ, bringen. Ist die Wiedergabe dagegen zu matt oder glanzlos, so fehlen Höhen. Die Kabelkapazität kann man durch Verlängerung des Kabels oder durch Einlöten eines Kondensators von 100 bis 330 pF erhöhen. Zur überschlägigen Kapazitätsabschätzung mögen die folgenden Richtwerte dienen:
Der Tonarm kann Kapazitätswerte von ca. 30 pF aufweisen, der Plattenspieler ohne Kabel mit Anschlußbuchsen ca. 60 bis 140 pF. Runde, einpolige Kabel liegen zwischen 80 und 45 pF je Meter Länge. (Je größer der Außendurchmesser und je kleiner der Querschnitt des Innenleiters, desto kleiner ist die Kapazität.) Zweipolige Kabel mit getrennter Schirmung haben ca. 80 pF/m (bei Innenleiterquerschnitten von 2 × 0,08 mm²) oder 130 pF/m (bei 2 × 0,14 mm²). Vierpolige Rundkabel mit Einzelschirmung haben ca. 90 pF/m.

### Die Beschaltung und Verlegung der Kabel

Schon bei der Montage des Tonabnehmers können Fehler gemacht werden. Glücklicherweise konnte man sich hier auf einen Farbcode einigen:

links heiß (L, LH): weiß (eventuell gelb)
rechts heiß (R, RH): rot
links kalt (LG, LO, LE): blau
rechts kalt (RG, RO, RE): grün

An dieser Stelle ist Gold als Kontaktwerkstoff wirklich sinnvoll, zumal die Verbindung durch die noch nicht einheitlichen Anschlußstiftdurchmesser der Tonabnehmer mechanisch nicht immer einwandfrei ist. Oft ist der Metallmantel des Tonabnehmers mit dem kalten Pol eines Kanals verbunden. In diesem Fall darf keine Verbindung zwischen der Tonarmmasse und dem Metallmantel bestehen. Läßt sich ein Kontakt über die Befestigungsteile (z. B. Mutter) nicht vermeiden, muß die von außen zugängliche Brücke zwischen Tonabnehmermantel und kaltem Pol aufgetrennt werden. Die kalten Enden der Tonabnehmerspulen sollten also getrennt voneinander sowie getrennt von der Chassismasse zum Verstärker geführt werden. Gerade hierbei werden viele Fehler gemacht. Sie treten besonders dann auf, wenn der Plattenspieler von DIN- auf Cinchkabel umgerüstet wurde (oder umgekehrt). An der Verbindung zwischen Tonarmleitungen und externem Kabel (d. h. im Gehäuse des Plattenspielers) sind dann eventuell Massebrücken zu kappen oder neu einzulöten. Bei HF-Einstreuungen können Kondensatoren helfen, die an dieser Stelle jeweils von den kalten Polen zu der Chassismasse geschaltet werden. Man wählt hierzu keramische Scheibenkondensatoren im Wertebereich 1 bis 3,3 nF.

## Adapter?

Im Hinblick auf optimale Brummverhältnisse und geringe HF-Einstreuungen muß von Adaptern abgeraten werden. Bisher sind keine Adapter bekannt (abgesehen von Eigenanfertigungen), die nicht die Massepotentiale und die „kalten" Signalleitungen auf unerwünschte Weise verbinden. Sinnvoller ist es also, den Plattenspieler durch einen Eingriff umzurüsten. Bei der gegebenen Situation ist es unverständlich, daß höherwertige Verstärker nicht ab Werk grundsätzlich mit Cinch *und* DIN ausgerüstet sind.

## DIN oder Cinch?

Hier muß zunächst einmal unterschieden werden zwischen der üblichen Praxis und den prinzipiell gegebenen Möglichkeiten.
Zwei Vorteile bieten die Cinchstecker. Durch den kanalweise total getrennten Aufbau liegt die Übersprechdämpfung höher als bei den DIN-Verbindungen. Bei Plattenspielern ist dieser Punkt jedoch ohne Bedeutung, da das Kabel in jedem Fall um Größenordnungen besser ist als der Tonabnehmer. Da kapazitätsarme Kabel mit großem Außendurchmesser zusammen mit Cinch gebräuchlich sind, bei DIN aber unüblich, erlauben Cinchverbindungen einen größeren Kapazitätsspielraum. Zu geringe Lastkapazitäten beeinflussen allerdings den Frequenzgang ungünstig. In Abhängigkeit vom verwendeten Tonabnehmer sollte die Kapazität der Plattenspielerkabel 150 bis 350 pF nicht unterschreiten. (Prinzipiell kann ein solches kapazitätsarmes Kabel jedoch auch bei DIN-Steckern verwendet werden.)
Cinchverbindungen haben jedoch den Nachteil, daß statt eines DIN-Steckers zwei Stekker und eine Masseklemme notwendig sind. Das macht die Cinchverbindung gewiß nicht einfacher und zuverlässiger. (Interessant ist, daß man im Lexikon unter „Cinch" folgende Angabe findet: amerikanischer Slangausdruck für „sichere Sache". Bisher erschien uns die Cinchverbindung jedoch kaum besonders betriebssicher.)
Die Kanalzuordnung muß immer überprüft werden. Der Schutz gegen Zugkräfte am Kabel (Zugentlastung) ist oft unzureichend. Immer wieder brechen Adern gerade bei besonders niederkapazitiven Kabeln. Einige Cinchstecker und -kupplungen sind schlecht geschirmt. Wenn auch die halbschaligen Hülsen der DIN-Stecker mechanisch nicht befriedigen können, so sind doch DIN-Stecker üblicherweise ausreichend geschirmt. Die Nur-Kunststoffstecker einiger Adapterfabrikate sollten für niederpegelige Phonoanwendung grundsätzlich nicht verwendet werden.
Nachteilig bei Cinch wirkt sich die geometrische Anordnung der Kontakte aus. Der Kontaktdruck ist so gering, daß für Cinch teure Goldauflagen verwendet werden müssen, wo bei DIN — durch den hohen Kontaktdruck — zumeist noch Zinn ausreicht. Bei Cinch ragt der Stift (heißer Pol) vor und hat früher Kontakt als der Masseaußenleiter. Den Unterschied kann man prinzipiell leicht selbst ausprobieren (möglicherweise aber nur einmal): Stöpseln Sie bei aufgedrehtem Lautstärkesteller eine DIN- und dann eine Cinch-Phonoleitung. (Der zweite Vorgang kann zum Exitus der Lautsprecherboxen durch Brummimpulse führen.) Beim DIN-Stecker eilt dagegen kein Pol vor. Prinzipiell könnte sogar der Massepol (Nr. 2) länger als die übrigen Pole vorgesehen werden. Brummimpulse beim Stecken könnten dann bei diesem modifizierten DIN-Stekker ganz vermieden werden.
Die Möglichkeiten der Cinchverbindung werden von vielen Konstrukteuren maximal genutzt, während die Vorteile der DIN-Stecker nicht voll ausgeschöpft werden. Tatenlos scheint man zuzusehen, wie die Cinchkonkurrenz die Oberhand gewinnt. Nur bei Philips entdeckten wir vor Jahren eine etwas günstiger gestaltete Signalführung, bei der die „kalten" Signalpole und die Masse bis zum Stekker getrennt waren.
Zur Zeit werden nur drei Pole des DIN-Stekkers ausgenutzt. Es sei aber darauf hingewiesen, daß der fünfpolige DIN-Stecker an sich sechs getrennte Pole aufweist (Steckerhülse und fünf Stifte). Er bietet damit mehr Möglichkeiten als zwei Cinchstecker und eine Masseklemme zusammen. Gerade bei dynamischen Tonabnehmern und für vollwertige Adapter könnte der DIN-Stecker Vorteile (z. B. geringeren Brumm) bieten. In Anbetracht des deutschen Normen-(Un-)Wesens wird es jedoch kaum dazu kommen.

## Das Problem der Schutzerde

Plattenspieler, die nicht schon von der Konstruktion her schutzisoliert sind und daher über eine zusätzliche Schutzerde (neudeutsch abgekürzt „PE" ≙ protection earth) verfügen, sollten beim Kauf zurückgewiesen werden.
Die Schutzerde führt zu Brummschleifen, deren Auswirkungen nur schwer zu beseitigen sind. Nach VDE darf die Schutzerde nicht aufgetrennt werden. Hierüber müssen sich sehr viele HiFi-Fans hinwegsetzen, weil sie das Gerät sonst nicht brummfrei betreiben können. So kann sich der Nutzen der VDE-Bestimmungen in anderer Hinsicht nachteilig auswirken. Fehlerstromschutzschalter nach ÖVE (Österreich) können weiterhelfen, weil sie die Schutzerde nicht direkt verbinden. Allerdings weisen diese Geräte wiederum kein VDE-Signum auf (siehe HiFi-Stereophonie 12/78).

## Kabelführung

Die Kabelführung kann einen ganz wesentlichen Einfluß auf das Störgeräusch haben. Die Besitzer von niederpegeligen dynamischen Tonabnehmern können ein Lied davon singen. Phonokabel sind empfindlich gegen Einstreuungen magnetischer und elektrischer Wechselfelder. Sie sollten daher möglichst weit entfernt von Transformatoren, Netzkabeln, aber auch von Lautsprecherkabeln geführt werden. Wichtig kann in diesem Zusammenhang sein, daß die Phonokabel für den linken und rechten Kanal direkt nebeneinander liegen, also eine möglichst kleine Fläche einschließen (Doppelkabel oder Verdrillen der Einzelkabel). Zu lange Kabel sollten nicht in Ringen aufgewickelt, sondern besser in Form einer „8" zusammengelegt werden. Durch gegensinnige Spulenwindungen kompensieren sich hierbei die Auswirkungen eines magnetischen Streufeldes.

## Probieren geht über Studieren

Schließlich aber muß man bei der Vielzahl der Kombinationsmöglichkeiten probieren, prüfen, verändern und nochmals probieren. Die Theorie kann nur Anhaltspunkte geben. Oft kann man gerade durch einen bewußt „fal-

Absender

(Postfach oder Straße und Hausnummer)

(Postleitzahl) (Ort)

50 Pf

VERLAG G. BRAUN
Werbeabteilung HiFi
Karl-Friedrich-Str. 14–18

7500 KARLSRUHE 1

Absender

(Postfach oder Straße und Hausnummer)

(Postleitzahl) (Ort)

50 Pf

VERLAG G. BRAUN
Werbeabteilung HiFi
Karl-Friedrich-Str. 14–18

7500 KARLSRUHE 1

Absender

(Postfach oder Straße und Hausnummer)

(Postleitzahl) (Ort)

50 Pf

VERLAG G. BRAUN
Werbeabteilung HiFi
Karl-Friedrich-Str. 14–18

7500 KARLSRUHE 1

schen" Anschluß und eine an sich ungünstige Kabelverlegung einen vorhandenen, jedoch nicht auf andere Weise behebbaren Brumm kompensieren. Die künstlich erzeugten Fehler wirken dann ähnlich stark, aber in umgekehrtem Sinn und können so den eigentlichen, nicht behebbaren oder nicht entdeckten Fehler ausgleichen.

## Wahl des Tonabnehmers

Neben den üblichen Kriterien bei der Auswahl des Tonabnehmers (unter Einbeziehung der bereits besprochenen Lastkapazität) gibt es noch einen Wert, dessen Bedeutung unterschätzt wird. Er kann — je nach Verstärker — Einfluß auf das Rauschen und Brummen haben.

Gemeint ist der Übertragungsfaktor in mV s/cm, also die Ausgangssspannung des Tonabnehmers relativ zur Geschwindigkeit des Abtastdiamanten bzw. zur Schnelle der Schallplattenmodulation. Dieser Wert hat allerdings wenig Aussagekraft über den bei Vollaussteuerung zu erwartenden Ausgangspegel. Zudem ergeben sich oft Mißverständnisse, da der Übertragungsfaktor öfter als Effektivspannung pro Spitzenschnelle anstatt als Effektivspannung pro effektive Schnelle angegeben wird. (Die Angaben einiger Hersteller können daher 3 dB bzw. um den Faktor 0,7 tiefer liegen als unsere Testergebnisse.)

Hier soll der Ausgangspegel, bezogen auf die DIN-Bezugsschnelle von 5,7 cm/s, effektiv ≙ ±8 cm/s Spitzenschnelle bei 1 kHz, betrachtet werden. Übliche Tonabnehmer (MM) liefern einen Ausgangspegel von −46 bis −40 dBV (5 bis 10 mV). Die Eingangsempfindlichkeit gängiger HiFi-Verstärker ist also mehr als ausreichend. Wichtig in diesem Fall ist die auf den Eingang umgerechnete sogenannte äquivalente Fremdspannung. Sie liegt üblicherweise in einem Bereich von −110 bis −125 dBV (bestimmt als Effektivwert entsprechend dem internationalen Standard). Aus der Differenz von Eingangspegel und äquivalenter Fremdspannung läßt sich der bei hohen Abhörlautstärken wirksame Fremdspannungsabstand ersehen. Hierbei ergibt sich bei der günstigsten Paarung eines „lauten" Systems (−40 dBV) mit einem sehr rauscharmen Entzerrerverstärker (−125 dBV) ein Fremdspannungsabstand von 85 dB. Für die ungünstigste Paarung eines „leiseren" Systems (−46 dBV) mit einem nicht ganz so brumm- und rauschfreien Verstärker (−110 dBV) erhält man jedoch nur 64 dB Fremdspannungsabstand. Im letzten Fall können Brummen und Rauschen schon hörbar werden. Das Vorstehende gilt für magnetische Tonabnehmer MC ≙ moving magnet ≙ bewegter Magnet).

## Dynamikprobleme bei dynamischen Systemen

Dynamische Systeme (MC ≙ moving coil ≙ bewegte Spule) liefern geringere Ausgangsspannungen als die allgemein verbreiteten magnetischen Systeme. Sie liefern jedoch einen höheren Ausgangsstrom und geben damit ähnlich viel Leistung ab wie die anderen Systeme. So kann z. B. mit einem Übertrager diese Leistung auf ein höheres Spannungsniveau transformiert werden. Damit ergeben sich vergleichbare Ergebnisse in Hinsicht auf den Störpegel. Leider sind hochwertige Übertrager recht kostspielig. So werden auch Vorvorverstärker angeboten, die kostengünstiger (teilweise aber auch sehr simpel) sein können. Durch spezielle Schaltungsmaßnahmen erreichen die aufwendigen Ausführungen besonders niedrige Fremdspannungen; sie nutzen dabei allerdings auch den geringeren Innenwiderstand der dynamischen Tonabnehmer aus.

Bei den besten „konventionellen" Verstärkern (−125 dBV) und einem besonders niederohmigen dynamischen System (−80 dBV) ergäbe sich bei direktem Anschluß ein Fremdspannungsabstand von nur 45 dB. Für HiFi gilt das als unzureichend. Mit diesen speziellen Vorvorverstärkern (ca. −141 dBV) erreicht man immerhin 61 dB. Es bedarf allerdings extrem hoch ausgesteuerter Schallplatten (+12 dB über DIN-Pegel), um eine Gesamtdynamik von 73 dB zu erreichen.

Um die Dynamik nicht zusätzlich einzuengen, ist die erheblich größere Gefahr von Einstreuungen zu beachten, und zwar in das Kabel zwischen Plattenspieler und Vorvorverstärker bzw. Übertrager wie auch direkt in den Übertrager. Das Spannungsniveau von dynamischen Systemen liegt generell eben doch sehr tief.

## Zusammenfassung

Einflüsse der Standortwahl und der Kabelführung beim Schallplattenspieler sind nicht vernachlässigbar, sofern man bei den Daten um halbe dB feilscht. Teure Plattenspieler führen daher in der Praxis nicht unbedingt zu besseren Ergebnissen als preiswertere, zumindest dann nicht, wenn der erstgenannte ungünstig aufgestellt und angeschlossen wurde.

Zwei Punkte zeigen sich als besonders kritisch:

**1. Brummschleifen:** ein sicherlich schwieriges Problem, das aber durch eine klarere, konsequentere Signal- bzw. Masseführung besser beherrscht werden kann, als zur Zeit üblich. Das trifft gleichermaßen auf einige Plattenspieler, Verstärker und auch Vorvorverstärker bzw. Übertrager für dynamische Systeme zu.

**2. Kapazitive Belastung des Systems:** Die wirksamen Kapazitäten von Plattenspieler und Verstärker sollten standardisiert werden. Bei hochwertigen Geräten (Plattenspieler und Verstärker gleichermaßen) empfehlen sich niedrige Kapazitätswerte, diese aber ausschließlich zusammen mit zuschaltbaren Zusatzkapazitäten, um einen größeren Variationsbereich zu erhalten. Eventuell ist auch ein in geringem Umfang variierbarer Eingangswiderstand sinnvoll.

Viele Probleme könnten sinnvoll gelöst werden durch einen „aktiven" Schallplattenspieler. Gemeint sind damit Geräte, die mit eingebauten Entzerrerverstärkern und störungsarmen niederohmig-hochpegeligen Ausgängen ausgestattet sind. Solche Geräte sind nicht üblich; man ist vorbelastet durch die früher oft verwendeten, qualitativ minderwertigen Entzerrerverstärker zum Einbau in Plattenspieler. Gedacht ist hier natürlich an eine hochwertige moderne Lösung ähnlich derjenigen beim bereits getesteten Sony Studio-Laufwerk PS-X 9.

Heute sollte es kein Problem sein, aktive „elektronische" Plattenspieler zu bauen. Die Antriebssysteme sind mittlerweile elektronisch genug, so daß man sich auch mal wieder direkt der Klangqualität zuwenden könnte. a. k.






**Termine HiFi-Tage 1980**

Wegen der vom 22. bis 28. August wiederum in Düsseldorf stattfindenden hifi '80 werden in diesem Jahr HiFi-Tage nur an drei Frühjahrsterminen veranstaltet. In allen drei Fällen handelt es sich um zweitägige Veranstaltungen, die jeweils am Samstag beginnen. Die einzelnen Termine lauten:

8./9. März in Garmisch-Partenkirchen (Kongreßhaus),
12./13. April in Göttingen (Stadthalle),
3./4. Mai in Osnabrück (Stadthalle).

Abweichend vom bisher üblichen Schema, wurde der Beginn der Veranstaltung für die Süddeutschen HiFi-Tage Garmisch-Partenkirchen am Samstag auf 15.00 Uhr festgelegt, das Ende dann entsprechend ebenfalls eine Stunde später, also 19.00 Uhr.

**Seminare**

In diesem Jahr finden wieder fünf Grundseminare und ein Fortbildungsseminar statt. Die Termine und Orte sind:

47. Grundseminar
Beginn Montag 25. 2. 80, 9.00 Uhr
Ende Mittwoch 27. 2. 80, 12.00 Uhr
48. Grundseminar
Beginn Mittwoch 27. 2. 80, 14.00 Uhr
Ende Freitag 29. 2. 80, 18.00 Uhr
Hotel Hänslehof, 7737 Bad Dürrheim
49. Grundseminar
Beginn Montag 21. 4. 80, 9.00 Uhr
Ende Mittwoch 23. 4. 80, 12.00 Uhr
50. Grundseminar
Beginn Mittwoch 23. 4. 80, 14.00 Uhr
Ende Freitag 25. 4. 80, 18.00 Uhr
revita Sporthotel, 3422 Bad Lauterberg
51. Grundseminar
Beginn Montag 9. 6. 80, 9.00 Uhr
Ende Mittwoch 11. 6. 80, 12.00 Uhr
Intermar Hotel, 2427 Malente

Zielgruppe für die Grundseminare sind Fachkräfte aus dem Handel, denen in den neutralen HiFi-Schulungsseminaren eine spezielle Ausbildung vermittelt wird. Die Teilnehmer erwerben mit der bestandenen Abschlußprüfung die Qualifikation:

„Vom Deutschen High-Fidelity Institut anerkannter High-Fidelity Fachberater"

und erhalten darüber eine Urkunde.
Jeder Teilnehmer erhält nach der Anmeldung vorab ein Lernprogramm, das aus den Einheiten:

- Übersicht über die HiFi-Stereophonie,
- Empfänger — Verstärker,
- Lautsprecher — Kopfhörer,
- Phonogeräte,
- Magnetbandgeräte, Mikrophone

besteht. Die Beherrschung des mit dem Lernprogramm vermittelten Stoffes ist Voraussetzung für den Besuch des zweieinhalbtägigen Grundseminars.
Die während der Seminare gehaltenen Referate bauen auf diesem Stoff auf und sollen den Teilnehmer in die Lage versetzen, das erlernte technische Grundwissen in praxisnahe Verkaufsargumente umzusetzen. Die Themen der Seminarvorträge und -diskussionen lauten:

- Aus der Praxis für die Praxis
- HiFi-Anlagen richtig vorführen
- Verkaufsgespräche
- Musikgeschichte („Musik verkaufen")
- Der HiFi-Markt gestern — heute — morgen
- Repetitio: Gesamtgebiet Theorie/Praxis

Das Seminar schließt mit der schriftlichen Prüfung ab.
Das Lernprogramm und zweieinhalb Tage Seminar kosten 250 DM. Anmeldeschluß ist sieben Wochen vor Seminarbeginn.

Die Fortbildungsseminare sind reserviert für „Vom Deutschen High-Fidelity Institut anerkannte High-Fidelity-Fachberater", also für Besucher eines unserer Grundseminare, die dieses mit Erfolg abgeschlossen haben. Das Fortbildungsseminar findet statt
von Montag, 15. 9. 80, 9.00 Uhr
bis Freitag, 19. 9. 80, 12.00 Uhr
Hotel „Der Allgäu-Stern", 8972 Sonthofen.
Die Teilnehmergebühr beträgt 300 DM. Da für dieses Seminar nur 30 Plätze zur Verfügung stehen, ist rasche Voranmeldung wichtig. Bitte wenden Sie sich mit Fragen zu den Seminaren an die DHFI-Geschäftsstelle in Frankfurt 1, Karlstraße 19—21, Frau Weikenmeier, Telefon: 0611 / 25 56 416.

Zusätzlich bietet das DHFI gemäß Beschluß der Mitgliederversammlung 1979 ein Spezial-Grundseminar für Firmenangehörige unserer Ordentlichen Mitglieder an. Für dieses Seminar stehen 50 Plätze zur Verfügung. Hierbei werden vor allem Themen behandelt, die speziell die Mitarbeiter aus Industriefirmen interessieren. Im übrigen entsprechen diese Seminare den normalen Grundseminaren, insbesondere ist auch hier die Beherrschung des mit dem Lernprogramm vermittelten Stoffes Voraussetzung für die Teilnahme am Seminar, da die während des Seminars gehaltenen Referate auf diesem Stoff aufbauen.

**Mitgliederbewegung**

Per Ende 1979 ergaben sich folgende Veränderungen:

- Schilling GmbH, 6051 Welskirchen hat gekündigt.
- Shure Brothers, Verbindungsbüro H. G. Pfeiffer, bisher 6232 Bad Soden, jetzt 6270 Idstein, hat gekündigt.
- Dahl Elektronik GmbH, 2000 Hamburg 70: Laut Mitteilung des Konkursverwalters wurde das Konkursverfahren eröffnet.

Ein berichtigtes Mitgliederverzeichnis (Stand: Januar 1980) wurde allen Mitgliedsfirmen zugeschickt.

**Namensänderung**

Ab Oktober 1979 firmiert die bisherige Superscope GmbH als Marantz GmbH. Die Namensänderung erfolgte in Anlehnung an die Änderung der Europazentrale in Brüssel, die sich ebenfalls (bereits im Sommer 1979) Marantz Europe SA nennt. Die Änderung der Firmierung der deutschen Gesellschaft wurde am 17. 10. 1979 in das Handelsregister Langen/Hessen eingetragen.
Die Marantz GmbH tritt selbstverständlich in vollem Umfang in alle Rechte und Pflichten der bisherigen Superscope GmbH ein. Die Abwicklung der laufenden und künftigen Geschäfte erfolgt in der bisherigen Form. Zuständigkeiten, Anschriften und Bankkonten bleiben unverändert.

**Personelles**

Herr Eberhard Nast ist als Geschäftsführender Gesellschafter bei der Firma ASC ausgeschieden.

# THORENS

*High Fidelity*

*Der Tip für Perfektionisten.*

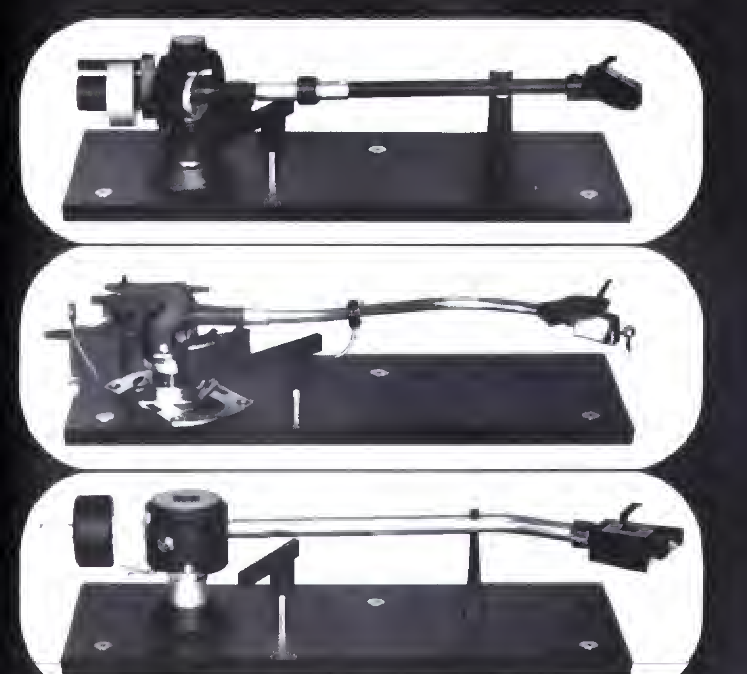
*Das Semi-professionelle Hi-Fi-Laufwerk Thorens TD 126 MK III*

*und seine Alternativen . . .*

| | |
|---|---|
| Antriebssystem | THORENS-Riemenantrieb einstufige Untersetzung |
| Geschwindigkeiten | 33 ⅓, 45 und 78 U./min Umschaltung elektronisch |
| Motorsteuerung | Elektronische Komparatorschaltung zur Schlupfkompensation |
| Geschwindigkeits-Feineinstellung | ± 6 %, beleuchtetes Stroboskop |
| Plattenteller | 2,15 kg, dynamisch ausgewuchtet, nichtmagnetischer Zinkspritzguß |
| Tonhöbenschwankungen | ≤ 0,035 bewertet nacb DIN 45 507 |
| Rumpel-Fremdspannungsabstand | −52 dB nach DIN 45 539 |
| Rumpel-Geräuschspannungsabstand | −72 dB nach DIN 45 539 |
| **Tonarm TP 16 Mk III** | |
| Endrohr TP 63 | |
| Effektive Länge | 230 mm |
| Effektive Masse | 7,5 g |
| Überhang | 14,4 mm, einstellbar |
| Kröpfungswinkel | 22° |
| Maximaler tangentialer Spurwinkelfehler | ≤ 0,18 °/cm Schallplattenradius |
| Skating-Kompensation | reibungsfrei übersechspoligen Ringmagnet |
| Auflagekraft-Verstellung | axiale Zugfeder, Betätigung über Rändelrad |
| Horizontale Lagerreibung | ≤ 0,15 mN (15 mp) |
| Vertikale Lagerreibung | ≤ 0,15 mN (15 mp) |
| Tonabnehmer-Systeme | ½'' Standard |
| Kabelkapazität | 190 pF ± 10 % |



**Der THORENS TD 126 Mk III gilt als «der» Hi-Fi-Plattenspieler bei anspruchsvollen Hi-Fi-Freunden und professionellen Anwendern. Seine Konstruktion vereinigt 95jährige Erfahrung im Bau von Musikwiedergabegeräten mit modernster Technik in Elektronik und Feinmechanik. Langlebigkeit unter Beibehaltung der ausgezeichneten Spitzendaten ist für die THORENS-Ingenieure das Hauptanliegen.**



Extrem massearmer Isotrack-Tonarm Thorens TP 16 MK III mit integriertem Thorens Moving-Coil-System TMC 63. – Die Alternative für den Hi-Fi-Gourmet.
(Getestet in „AUDIO" 2/79)

Spitzentonarm SME 3009 MK III

Einstellbare Dämpfung für jede Art von Abtastsystemen.

Die Alternative für den Stylisten.

Studiotonarm EMT 929 mit optimal darauf abgestimmten Studio-Moving-Coil-Tonabnehmersystem EMT-TSD 15.
Entwickelt für härteste Beanspruchung.
Die Alternative für den Profi.
(Getestet in „AUDIO" 1/79)

**THORENS/Gerätewerk Lahr GmbH, D-7630 Lahr, Postfach 1560**

**Fordern Sie bitte ausführliches Informationsmaterial bei unserer Abteilung TC an.**



# Nachrichten

## Braun

Das Braun-Cassettendeck C 301 ist ab Januar in einer neuen Version lieferbar, die durch den zusätzlichen Buchstaben „M" gekennzeichnet ist. „M" steht für „Metal", wodurch deutlich gemacht wird, daß das Gerät für die neuen Reineisenbänder tauglich ist. Laufwerk und Steuerung sind unverändert geblieben, weil sich nach Ansicht des Herstellers die beim C 301 bewährte Konzeption als optimal erwiesen hat.

Wie das Vorgängermodell hat auch das C 301 M ein Dolby-Rauschunterdrückungssystem eingebaut; geblieben ist ebenfalls der besonders langlebige Aufnahme- und Wiedergabetonkopf in lamellierter Sendust-Ausführung. Die Aussteuerungsanzeige erfolgt durch Leuchtdioden mit Spitzenwertcharakteristik. Ebenfalls schon vom Vorgängermodell bekannt sind die Abschaltautomatik und der Blockierschutz, das dreistellige Zählwerk und die gerasteten Pegelsteller.

Das Zweimotorenlaufwerk wird elektromagnetisch über Tipptasten gesteuert.

Vertrieb: Braun AG., Postfach 1120, 6242 Kronberg/Ts.

Neues Braun-Cassettendeck C 301 M: geeignet auch für Reineisenbänder.






## Metz

Am 17. Januar 1980 war Karl Hutzler (62), Direktor bei den Metz Apparatewerken, 40 Jahre im Haus. Er ist einer der dienstältesten Mitarbeiter von Firmenchef Paul Metz. In der beruflichen Laufbahn des Jubilars spiegeln sich die Entwicklung und der wirtschaftliche Aufschwung des Unternehmens wider, das heute Fernsehgeräte, HiFi-Anlagen und Elektronenblitzgeräte produziert.

Neben seinen vielfältigen Aufgaben im Hause Metz, die sich auch auf die Pressearbeit erstrecken, gehörte Karl Hutzler seit Anfang an den Kommissionen des Fachverbandes Unterhaltungselektronik im ZVEI an. Bei zahlreichen Funkausstellungen arbeitete er im Ausstellungsausschuß mit.

## Fuji

Die anfangs geringen Fertigungskapazitäten für reineisenbeschichtetes Bandmaterial hatten zur Folge, daß bisher lediglich Cassetten in den Formaten C-46 und C-60 angeboten werden konnten. Der japanische Bandhersteller Fuji stellt jetzt erstmals auch eine C-90-Ausführung seiner Metal-Tape-Cassette vor, so daß Reineisenbandcassetten jetzt in allen üblichen Längen (C-46, C-60 und C-90) zur Verfügung stehen. Sämtliche Formate sind bereits ab Januar lieferbar.

Die unverbindlichen Preisempfehlungen lauten: C-46: 15 DM, C-60: 18 DM und C-90: 24 DM.

Vertrieb: all-akustik Vertriebs GmbH & Co KG, Eichsfelder Str. 2, 3000 Hannover 21.

## Peerless

Die bisherigen Prokuristen Alfred Götz und Herbert Horn wurden ab 1. Januar 1980 zu weiteren einzelvertretungsberechtigten Geschäftsführern bestellt.

## Sony / Wega

Neuer Pressesprecher der Wega-Elektronik GmbH ist Jens Freiherr von Coburg, bisher bei Infoplan, Bonn.

Peter Weber, der nach dem Ausscheiden von Heiner Klempp die Wega-Elektronik mitbetreut hatte, ist weiterhin für die Pressearbeit bei der Sony GmbH, Köln, verantwortlich.

## Sharp

Anfang November 1979 führte die Firma Sharp eine Informationsreise durch, die zu den verschiedenen Betrieben und Entwicklungszentren in Japan führte.

Vorgestellt wurde die neue Anlage „System 5500" in Flachbauweise (120 mm tief). Sie wird vertikal stehend oder an der Wand hängend betrieben. Interessant ist die unübliche Aufteilung in Vollverstärker (2 × 22 W) und Tuner/Cassetten-Kombination. Auch dieser Sharp-Recorder verfügt über APLD zur elektronischen Musikstückwahl. Bei den aufwendigeren Cassettengeräten wurde dieses System mittlerweile durch einen Mikroprozessor erweitert, der die Vorwahl von fünfzehn Stücken erlaubt (APMS).

Die Spitzenbaureihe 9100 verwendet fast ausschließlich aufwendige Schaltungen mit Feldeffekttransistoren. Die Verlustwärme der MOSFET-Endtransistoren wird im 2 × 130-W-Endverstärker über ein Gas-Flüssigkeits-Kühlsystem (heat pipe) in zweiteiliger Ausführung abgeführt. Nur so konnte der kompakte Aufbau mit der geringen Gerätehöhe ermöglicht werden. Zusätzlich ist im Endverstärker eine Pegelanzeige in zehn Spektralbereichen vorhanden. Die anderen Komponenten zeichnen sich aus durch einen Mikroprozessor im Tuner, IR-Fernbedienung und automatische Programmwahl im Recorder und beides (!) auch beim Plattenspieler. a. k.

Die neue Flachkombination System 5500, vertikal stehend zwischen den zugehörigen Zweiweg-Baßreflexlautsprechern



# High Fidelity-Kleinanzeigen

## Stellenangebote

Wir suchen für sofort einen

**Außendienst-Mitarbeiter**

für Norddeutschland, Hessen und Saarland.
Unsere Firma vertritt die Produkte

**Phase Linear**



**Concept HiFi GmbH.**



Winfriedstraße 11,
**8000 München 19,** Tel. 0 89/17 60 66-67

Für sofort oder später suchen wir noch in verschiedenen Postleitzahlgebieten

**Außendienstprofis**
(als Handelsvertreter)

Ein komplettes Audio Programm (Lautsprecher, Elektronikzubehör) steht zu Ihrer Verfügung.
Generalvertretung für Österreich, Schweiz, Frankreich und Benelux zu vergeben.
Zuschriften unter Nr. Hi 155 HST.

Electro-Voice, namhafter Hersteller von Lautsprechern und Mikrofonen mit überdurchschnittlichen Zuwachsraten, sucht qualifizierte und zuverlässige

**Außendienstmitarbeiter**

für alle Bereiche der BRD zum Besuch des einschlägigen HiFi- und Musikalienfachhandels.

Ferner suchen wir einen

**Mitarbeiter Verkauf/Marketing**

für unser Büro in Frankfurt, der über die Fähigkeit verfügt, bei der Erarbeitung und Durchführung von Marketing-Konzepten mitzuwirken.
Geeignete Bewerber sollten über einen kfm.-techn. Background sowie die Fähigkeit verfügen, selbständig zu arbeiten. Unsere Leistungen entsprechen den hohen Anforderungen.

Bitte senden sie ihre schriftliche Bewerbung an:

**ElectroVoice** div. der Gulton GmbH
Frankenallee 125–127, Postfach 190166
**6000 Frankfurt/M. 19**

Für einen tel. Kontakt steht ihnen vorab unser Herr Koch unter der Telefonnummer 0611-732045 zur Verfügung.

## Verkauf

Dynaudio 500, 14 Tage gespielt, hervorragend, DM 4800,– (neu DM 7000,–), Nürnberg tagsüber **0911-467696,** abends/sonntags **0911-313825.**

Marantz 2245 DM 600,–, 2 Boxen Canton LE 600 DM 600,–, Plattenspieler Acoustical mit SME Tonarm und Shure System. **H. Kühnau, Jakobstr. 23, 5300 Bonn 3**

MARANTZ VORVERSTÄRKER 3600 und Endstufe 250 M zus. zu günstigem Preis von DM 2000,– zu verkaufen. **Tel.: 06236/2245**

Verkaufe: Onkyo Vollverstärker „A 7022", 2 × 84 W Sinus, absolut neuwertig, Preis VHS, **Tel.: 07242/367**

HIFI-GERÄTE, neu und gebraucht, günstig. **Telefon (089) 568994**

Dual CV 120, werksüberholt, DM 350,–; Dual CV 1600 (1/2 Jahr alt) DM 650,–; Wega V 3840 (2 × 30 Watt Sinus, neu, 1/2 Jahr Garantie) DM 200,–; Entzerrer-Vorverstärker Dual TVV 47 (1 1/2 Monate alt, noch 4 Monate Garantie) DM 50,–; **Tel. 0211/629601**

1 Sony-Tuner ST 5130, 1 Sony-Verstärker TA 1150. Beide Geräte neuwertig u. originalverpackt. (Etwas für Kenner) Pr. 1550,– DM. **Tel. 02248/1390**

Futterman H 30 (LED VU-Meter) Röhrenverstärker (2 Jahre Garantie) gegen Höchstangebot. **Tel. 02202/33616**

**PROF. TONSTUDIO-GERÄTE**
gebraucht. Liste frei.
WERKSTATT, Niedersand 3, 3171 Wedesbüttel, **Tel. 05304/1965**

## Verkauf

Das einzige Paar
Hans Deutsch „Apoll"
in dieser Superausführung
an Liebhaber/Kenner
gegen Gebot abzugeben.



sowie einige Amadeus/Poseidon/Odessa-Boxen lieferbar.
**JWS audio-system GmbH,**
Waldstr. 122, 6050 Offenbach (M),
Tel.: 06 11/85 50 61/62.

**Anzeigenschlußtermine:**

| | |
|---|---|
| April-Ausgabe | 19. 02. 1980 |
| Mai-Ausgabe | 14. 03. 1980 |

Wir bitten, diese Termine unbedingt einzuhalten.

## Verkauf

Optonica RT 3838 originalverp. DM 850,—. **Tel.: 089/8572787**

Dayton Wright SPS PreAmp, DM 1300,—; HK Cit. 12 de Luxe, DM 800,—; Sansui TU 9900, DM 1100,—. **Tel. 040/452370 od. 614496**

**Revox A 78**
1a-Zustand, DM 550,— **R. Kerle, Rosenstr. 28, 7302 Ostfildern 4**

**Wegen Hobbyaufgabe:**
1 Sansui Receiver 6060 DB DM 500,—; 2 Sansui SPX 9700 kpl. DM 1190,—; 2 Kenwood KL 888 kpl. DM 990,—; 1 Akai Cassettenrec. GXC 730 D DM 580,—; 1 Technics Plattensp. SL 1600 MK 2 DM 570,—; 1 SAE Elektr.-Frequenzweiche Modell: 4000 DM 895,—; 1 SAE Raumsimulator mit Echo Modell: 5000 DM 1395,—; 1 PIONEER Minianlage bestehend aus Tape-Deck CT 3000 u. Receiver SX 3000 kpl. DM 1190,—; 1 Sansui Spitzentuner TUX 1 DM 1499,—. Alle Geräte ca. 15—20 Betriebsstunden. Zuschriften unter Nr. Hi 158 an HST

HM 450 A DM 290,—, TW 3001 DM 240,—, EV T35 DM 85,—, EMT XSD 15 DM 400,—, Stax SRD 7/SR-3 DM 480,—, Jecklin Float DM 220,—, 10 Kanal Equal. DM 150,—, CSQ 1020 DM 420,—, div. Meßger., NF-Gen., Klirrfaktorm., IM-Mess. usw.; Baatz **Tel.: 06403/62195** Sa/So

Neue **Citation 12 D,** VB DM 700,— u. **Bolivar 18** (—100 W) Stck. DM 250,— zu verkaufen. **Tel.: 06221/82231**

2 TANNOY Arden, 11 Mon. alt, 1a Zust. DM 1190,— Müller. **Tel.: 06221/24082, 20 Uhr**

**Beckes + Müller M5,** günstig, geg. Geb., **Tel.: 04122/43155**

**Revox A 77,** 4-Spur, DM 900,—, 8 Bänder Revox 26 cm à DM 20,—. **Tel. 02206/3855 ab 19 h**

Ohm F, DM 4500,—, **Tel.: 0231/592167**

Verkaufe Dual Plattensp. 721 mit Ersatznadel, Preis VHB, **Tel.: 08061/5018 ab 18 h.**

Testgeräte (brandneu), jeweils ca. 2—3 Betriebsstunden, original verpackt mit voller Herstellergarantie nur an PRIVAT zu verkaufen:
1 Satz BOSE-Boxen 901/IV kpl. mit Equalizer DM 1795,—; 2 Stück JBL Boxen L 150 kpl. DM 2190,—; 1 SANSUI Reveiver Typ G 9700 DM 1675,—; 1 SAE Superendstufe 2600 DM 3450,—; ; TEAC 4-Kanal Tonbandgerät A3440 DM 2690,—; 1 PIONEER Cassettenrec. Mod. CT F1250 DM 1190,—; 2 ALTEC Studio Monitore M14 DM 1950,—; 1 kpl. JBL SYSTEM L212 DM 3950,—.
Zuschriften unter Nr. Hi 152 an HST

*Es gibt viele hunderte von Gerätetypen. Die alle zu kennen ist praktisch unmöglich. Unsere Setzer, Korrektoren und Drucker müssen sich daher auf Ihre schriftlichen Angaben verlassen können. Schreiben Sie deshalb deutlich Block oder Maschine. Nur dann können wir Garantie übernehmen.*

## Werbung



**AR 3a** — Lautsprecher, 4 Ω/100 W, DM 500,—/Stück. **Tel.: 0241/550082**

Kef Calinda, 1 Mon. alt, Ultimokarat neu, AKG P8E, neu, KA 8100 6 Mon. alt, **Tel.: 05745/714 n. 19 h.**

Verkaufe Braun Regie + Ps 500, im Original-Karton + neu vermessen, **Tel.: 02241/28384**

Infinity QLS 1 (NP DM 9000,—) DM 4900,—, JBL 110 DM 1300,—, Pioneer A 27 DM 1800,— (NP DM 2500,—), Technics 9060 DM 700,—, **Tel.: 0561/312102**

Thorens TD 124 MK II m. SME 3012, AT 20 SLa geg. Gebot. **Tel.: 02135/3804**

B + M Monitor 5, im Werk optimiert, 2600,— VB, **Tel. 05323/3815 b. 23 h**

Zu verkaufen:
ARC SP 6a, Accuphase C 220, ARC D 526, Theshold 400 a, Sony TAN 88, Radford TT 100,—, Esoteric AR 509, Sansui BA/CA 2000, Infinity 4.5, IMF Monitor IV, Tympani ID, Rogers LS 3/5a, JR Sab-Woofer, Decca Bändchen, Luxman PD 444, Linn Sondek LP 12, Grado Sig. IIIa, Cotter Trafo, Onlife DV 6a, Marcof PP A 1, Kenn-wood KT 917, FR 64 S, AC 300 MK II, **Tel.: 0201/226101**

Sony Vor- und Endstufe TA-E 86 B + TA-N 86 B je DM 940,— (s. Heft 10/79), 2 Kef 101 je DM 480,—. **Tel.: 030/8034648**

ESS monitor DM 3300,—. **Tel.: 387810/040**

Magnepan MG I neu DM 1600,—, Sansui BA + CA 2000 neu VHB DM 2200,—, ESS Monitor 4 Mon. VHB DM 3000,—, ESS Amt 1 b VHB DM 2500,—; Aiwa AT 9700 VHB DM 1000,—, Sansui AU × 1 + TUX 1 VHB DM 4000,—. **Tel.: 0571/32783**

Hitachi HMA 8300 Endstufe 2 × 200 Latt Sinus, AT Signet MK 111 E + MK 10T, Studio Monitor Celestion Ditton 66, alles neuwertig, zu verkaufen. **Tel.: 02624/3232**

Von Privat. Onkyo Digital Synthesized FM Tuner T-909 (2400,— neu) für 1500,— VHB. Onkyo Stereo Equalizer E-30 (1600,— neu) für 1600,— VHB. Beide Geräte nur **6** Mon. alt. **Ab 19 Uhr 06121/420431**

Verkaufe **günstig** Jahrgänge 63-75 **HIFI-Stereophonie** und do. **High Fidelity Magazine.** J. Aschkenasy, Scheideggstr. 62, CH-8002 Zürich.

Kopfhörer Koss Phase II gegen Gebot zu verkaufen. **Joachim Stutzky, Lerchenweg 4, 7332 Eislingen.**

**Aktive Frequenzweichen** für professionelle Ansprüche, Übungsfrequenzen frei wählbar, 12/24/36 dB/Oktave, 2- bis 6-Weg ab DM 250,—; Info frei. **A. Leifeld, Sendbreede 31, 48 Bielefeld 12**

Ess amt Monitor, ESS amt 1 b. **Tel.: 0511/648474**

**2 B + W DM 70,—** weiß, leichter Gehäuseschaden, DM 600,—/Stück, DM 1400,—/Stück unter Neupreis. Zuschriften erbeten unter Nr. Hi 159 an HSt.

Audiolabor VV 2020,— DM 1300,—, Onkyo TX 4500 DM 900,—, Tuner Scott 312-D DM 400,—, Tandberg TCD 310 DM 500,—, Revox A 77 Dolby DM 1700,— dto. G 36 DM 500,— Magnepan MG II DM 1800,—, JBL Expro Bässe DM 2800,—, KM System DM 1500,—, AES IP 2 DM 1000,—. **Tel.: 05226/707**

**Hifi-Kehraus 1979:**
audiolabor VV 2020 DM 1498,—, ASC 5002 DM 1498,—, Altec Lansing 9 II paar DM 1500,—, 7 II paar DM 1000,—, AR 15 paar DM 700,—, B + O 2400 DM 1150,—, 2200 DM 998,—, Bose 901/II paar DM 1200,—, 901/III paar DM 1498,—, Celestion Ditton 22 paar DM 700,—, Dynaudio P 21 paar DM 700,—, Denon TU 200 + PMA 200 DM 850,—, dbx 3 BX DM 1690,—, dbx 128 DM 1250,—, Electro Voice Interface C paar 1900,—, Fisher CR 5150 DM 850,—, Hitachi HMA + HCA 7500 DM 2000,—, D 5500 DM 1750,—, JBL L 110 paar DM 1500,—, Kennwood Model 600 + 600 T DM 2500,—, KA 907 + KT 917 DM 4000,—, KA 701 + KT 815 DM 1900,—, Klein + Hummel FM 2002 DM 2800,—, Magneplanar Tympani ID DM 4500,—, Marantz 4000 SQ DM 400,—, Mc Intosh MC 2300 DM 5000,—, Onkyo P 303 DM 650,—, Phase linear 500 II DM 4000,—, 700 II DM 2500,—, 400 II DM 1600,—, 3000 II DM 1500,—, 200 II DM 998,—, Pioneer M 22 DM 1700,—, 33 DM 498,—, 303 DM 600,—, Restek Laser paar DM 998,—, Saba studio 8200,— DM 498,—, SAE 2400 L DM 2498,—, 2200 + 2900 DM 2500,—, Sansui G 33000 DM 4000,—, G 4500 DM 598,—, SC 3110 DM 648,—, Sony STP V 7 DM 1498,—, STP 414 L DM 498,—, TA-E 86 B + TA-N 86 B DM 1998,—, Yamaha T 2 DM 1400,—, Kose CM 1030 paar DM 2500,—, BIC lVenturi 6 SPEC II paar 2000,—, Dual CD-4 Demodulator DM 99,—, Yamaha YP 800 DM 650,—, Uher Royal de Luxe DM 650,—, Sony TAE-8450 DM 1998,—, Klein + Hummel SL 36 paar DM 1400,—, Thorens TMC 63 DM 400,—, Sony TA 2000 F DM 1600,—, ADI-Echtzeitanalysator 1000 DM 3500,— (neu DM 5500,—) mit Meßmikrofon, Sony TA 2000 F DM 1198,—, Sony TA 3200 F DM 600,—, SAE Mark VIII DM 1998,—, Michaelson + Austin TVA 1 A DM 1998,—, Phase linear 6000 II DM 1250,—, 400 DM 1250,—, dbx 2 BX DM 1200,— Technics ST 9038 DM 600,—, Sansui AU 717 + TU 517 DM 1498,—, TU 717 + AU 717 DM 1798,—, TU 919 + AU 919 DM 2600,—, BA F 1 + CA F 1 DM 1998,—, G 9700 DM 1998,—, G 7700 DM 1498,—, Pioneer TX 9800 DM 800,—, OHM L paar DM 998,—, Echtzeitanalysator adi 1000 mit Meßmikrofon DM 3500,—! Vorführgeräte, alles nur Einzelstücke, volle Garantie!
**High-End GmbH, 6832 Hockenheim Schwetzinger Str. 64, Tel. 06205/5964**

Verkaufe Braun Regie 550 digital und Boxenpaar SM 1002. Angebote an **Tel.: 08331/2121**

dbx Dynamikerweiterer **3 BX** DM 1690,—, WEGA **ADC-2** DM 1080,—. **Tel.: 0451/623484**

Top-Anlage: **Phase Linear** Preamp 3000 II DM 1890,—, Power Amp 700 II DM 2450,—, Equalizer 1100 DM 1700,—, Digital-Tuner 5100 DM 1390,—, zusammen nur DM 6990,— (!), auch einzeln. **Tel. 0451/623484 ab 18 Uhr**

Akai Tonbandgerät GX-635 DB DM 1800,—, 9 Monate; Sony Endstufe 3200 F DM 800,—; STAX Kopfhörer SRD 6 DM 350,—. **W. Beuer, Köln, Tel.: 0221/861627 oder 862694**

Gebr. Spitzen-Cassetten-Tape-Deck Hitachi D-900, **Tel. 07462/6845**

Sansui AU 11000, Spitzenverst., neuw., DM 1480,—.**Tel. 07661/5850**

## Kaufgesuche

## Geschäftsverbindungen

Gut eingeführte Werksvertretung sucht auf Großhandels- bzw. Handelsvertreterbasis für den Raum Süddeutschland (auch Teilgebiete) **Direktschnittplatten** sowie hochwertiges Zubehör für den Hifi-Handel. Zuschriften unter Nr. Hi 157 an HST.

## Stellengesuche

### VERKAUFSLEITER HIFI

Außendienstprofess. (8 Jahre) der weiß, wovon er redet, wenn es um — Marketing, Marktanalyse, Außendienstmotivation, PR — geht, erfahren in Zusammenarbeit m. festangest. Mitarbeitern o. Handelsvertretern sucht neues Betätigungsfeld.
Spezialist für Lautsprecherverkauf, Marktkenntnisse auf den Märkten PLZ 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, m. guten Beziehungen z. Handel. (Erfolgsnachweise), Gesucht wird Tätigkeit im Nordbereich o. Deutschland überregional.
Bitte schreiben Sie mit Dotierungsvorstellungen unter Nr. Hi 156 an HST

**Junger Verkäufer,** 23 Jahre, ledig, in ungekündigter Stellung, sucht neuen Wirkungskreis zum 1. Juli 1980. Fachliche Kenntnisse auf dem Gebiet der Hifi-Stereophonie vorhanden. Zuschriften erbeten unter Nr. Hi 153 an HST.

*Bitte beachten Sie immer in den einzelnen Ausgaben die Anzeigenschlußtermine für die folgenden Hefte.*
*Termingemäß eingegangene Kleinanzeigenaufträge haben die größte Chance wunschgemäß plaziert zu werden.*

## Verschiedenes

Dollarkrise? = Ihr Gewinn! Sparen Sie bares Geld durch Bezug Ihrer neuen Stereoanlage aus den USA. Gratisinfo anfordern bei: **B. Beutel, Postf. 1209h, D-6112 Groß-Zimmern.**

Kaufe oder tausche CD-4, SQ, QS QUADROPHONIE Schallplatten, Tonbänder und 8 Track Cartridges in 4-Kanal-Aufnahmetechnik, **Tel.: 0421/663661**

**Seltene Gelegenheit:** Tausche Yamaha A-1 gegen gepfl. JBL SA 660 **Tel. 06221/82231**



## High Fidelity-Fachhändler

### Aachen



### Bamberg



### Berlin

## Böblingen



## Bonn



## Bremen



## Düsseldorf

## Dortmund

Wenn Ihr Hobby Musik ist, dann sollten Sie mit unseren Fachverkäufern sprechen, denn deren Hobby ist auch Ihres.

TV Radio HI-FI
Quadro-Studios

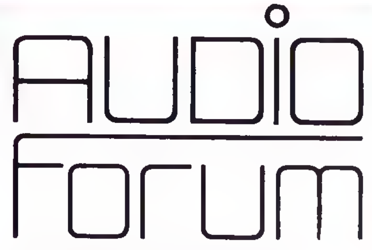
Reschke KG

Großauswahl, in 4 Studios

finden Sie preisgerechte und qualitätsbewußte Anlagen von DM 298,- bis 15 000,- kompl. Wir reparieren alle intern Geräte in unserer Meisterwerkstatt.

**Reschke, Dortmund, Hohe Straße 21a**

## Duisburg




ENTWICKLUNG, HERSTELLUNG UND VERTRIEB HOCHWERTIGER ANLAGEN FÜR HIGH FIDELITY. AKUSTISCHE RAUMGESTALTUNG. DESIGN UND MUSIK.

HIFI-STUDIO H. WINTERS KG
KOLONIESTRASSE 203
4100 DUISBURG 1
TELEFON (0203) 372728
TELEX 855259 AUDIO D

## Essen

**Werner Pawlak**
**HiFi-Spezialist**
**Schwarze Meer 12**
**Deiterhaus**
**4300 Essen 1**
**Tel. 0201/236389**

## Frankfurt



Hi-Fi-Stereo
für
Musikliebhaber

6000 Frankfurt/M.
Neue Kräme 29
Sandhofpassage
Telefon 287928

raum-ton-kunst
Horst Nowak

**ullmann HiFi**

Eschersheimer Landstr. 71-73
Ecke Hansaallee
6000 Frankfurt am Main
Tel. 555471

Unsere große Auswahl internationaler HiFi-Markengeräte überzeugt jeden preisbewußten Käufer, der nicht auf die Leistungen des seriösen Fachhandels verzichten will.

## Freiburg




**Autorisierte Vertragswerkstatt für namhafte HiFi-Geräte.**

Objektive Beratung

78 Freiburg, Sautierstr. 46
Telefon 0761/508804

75 Karlsruhe 1, Mathystr. 28
Telefon 0721/816127

Lauber's
HiFi-Stereo-Studio
Bertoldstr. 18/20
7800 Freiburg, Tel. 31288

## Gießen




**schäfer&blank**
Grünberger Str. 1
6300 Gießen Tel. (0641) 34959

## Göttingen

**HiFi Studio**
**Sound 77**

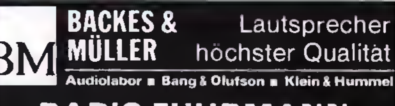
Inhaber Wolf Tauer
Düstere Straße 29
Nelkenwinkel 2
3400 Göttingen

Telefon (0551) 47100

Wir führen MEDIAC

**wave electronic**
'high fidelity at it's best'
»hifi-wohnstudio«
der hifi-treffpunkt in göttingen
wir wollen, daß sie mehr hören!
f. v. seydlitz-kb.
heinz hilpert str. 1 · 34 göttingen · 0551 / 5 65 49

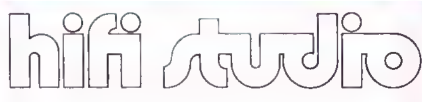
## Hagen




**RADIO FUHRMANN**
RFT-Meisterbetrieb
anerkannter HiFi Fachhändler dhfi

Vorhaller Str. 6 · 58 HAGEN-Vorhalle · Tel (02331) 301412
Nähe Autobahn-Ausfahrt Ha.-West

## Hamburg




Hans-Joachim Appell
Stahltwiete 20 · 2 Hamburg 50
Tel. 040 - 85 88 11

**hi fi an der mundsburg**
Hamburgs großes preiswertes HiFi-Studio

**Hi Fi kauft man nicht wie einen Sack Kartoffeln!**
Die natürliche Wirkung einer Hi Fi Anlage entsteht nicht durch Massierung von Material sondern durch Liebe zum Detail.



**audio design**
Hamburger Str. 7 2 Hamburg 76 Tel. 040 221535

**Wer wirbt wird nicht vergessen**

## Hanau



## Hannover



## Heilbronn



## Hilden/Rhein



## Hockenheim

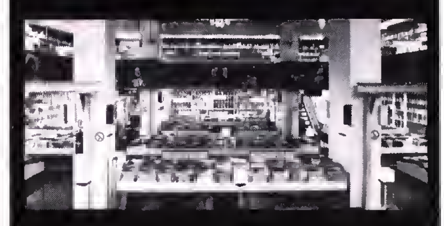


## Kiel



## Köln

# Die größte Schallplatten-Schau der Welt.



Mehr als 1 Million LP's mit über 80.000 verschiedenen Titeln · jede in Deutschland lieferbare LP vorrätig · außerdem über 120.000 Musicassetten mit mehr als 20.000 verschiedenen Titeln

# Die größte HiFi-Schau der Welt.



12 HiFi-Studios · Hör-Möglichkeiten unter Wohnraum-Bedingungen · mehr als 1.000 Lautsprecher und über 800 HiFi-Geräte vorführbereit · komplette Anlagen von wenigen hundert Mark bis etwa 60.000,– DM



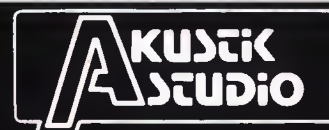

Cassettenrecorder-Studio mit über 400 angeschlossenen Cassettenrecordern.

# „...und alles zu Super-tiefpreisen"

Jährlich kommen 5 Millionen Menschen aus dem In- und Ausland zu Saturn, weil Preise, Leistungen und Auswahl stimmen. Wann kommen Sie? Oder Vorabinformation mit Preiskatalog anfordern: Saturn, Hansaring 97, 5000 Köln 1.




## Karlsruhe






Ihr Fachgeschäft für HiFi-Stereo-Anlagen

Leopoldstr. 4
★Nähe Mühlburger Tor★
Telefon 0721/23101

hifi-service Meisterbetrieb
franke

Autorisierte Vertragswerkstatt für namhafte HiFi-Geräte.
Objektive Beratung
Verkauf
75 Karlsruhe 1, Mathystraße 28
Telefon 0721/816127
78 Freiburg, Sautierstr. 46
Telefon 0761/508804




Anerkannter High-Fidelity Fachberater



dhfi

## Konstanz




Radio Steurer
Ihr Spezialist am Zähringerplatz

## Lahr




## Lorsch

siehe Stereo-Haus Mannheim

**HiFi-Stereophonie ist die Monatszeitschrift für den anspruchsvollen Musikliebhaber.**
Auf Anforderung senden wir Ihnen gerne ein Probeheft zu.
Verlag G. Braun
Postfach 1709, 7500 Karlsruhe 1

## Mannheim

Autorisierte Vertragswerkstatt für namhafte HiFi Geräte z. B.
BRAUN
Technics
Über 10 Jahre HiFi Erfahrung
HIFI ELECTRONIC SCHAAF
6800 MA 1 · Rheinhauserstr. 54 · Tel. 0621/403254

HiFi
tonstudio mannheim
STEREO – VIDEO
Qu 5,4 Telefon 101353
6800 Mannheim 1

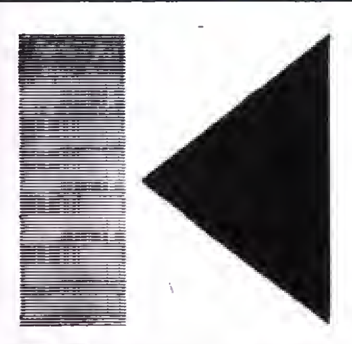

**HiFi-Stereophonie ist die Monatszeitschrift für den anspruchsvollen Musikliebhaber.**
Auf Anforderung senden wir Ihnen gerne ein Probeheft zu.
Verlag G. Braun
Postfach 1709, 7500 Karlsruhe 1


## Marburg/L




Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi
Universitätsstr. (Fronhof) Tel. 23305

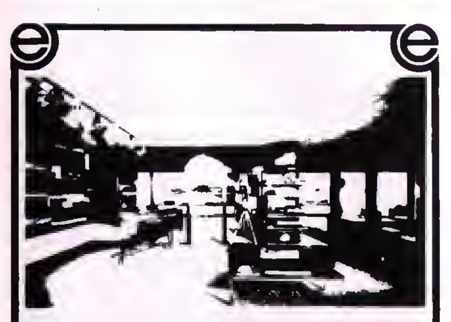
## Mönchengladb.



**STEINMANN**
*Studios für Hi-Fi-Stereotechnik*

Mönchengladbach
Hindenburgstr. 55, Tel. 1 20 89
Mönchengladbach 2 (Rheydt)
Friedrich-Ebert-Str. 33, Tel. 4 80 51

## München



bevor man irgendwo irgendwas kauft - egger-angebote erkunden !

**elektro·egger**
8 münchen 60
gleichmannstraße 10 · tel. 88 30 58
883059, 886711, 886712

**STUDIO 3**
E. Ernstberger GmbH
Spezialgeschäft für HiFi-Stereophonie und Audiovisuelle Anlagen
8 München 40
Kaiserstr. 61 - Tel. 34 91 46

**LINDBERG**
**HiFi-Stereo International**

Sie hören und sehen die international führenden HiFi-Stereo-Markengeräte. Erst diese Auswahl ermöglicht die beste Wahl. LINDBERG's erfahrene HiFi-Spezialisten informieren Sie gründlich. Angenehme Teilzahlung.

**LINDBERG**
**HiFi-Studios: München**
**Sonnenstr. 15 und Kaufingerstr. 8**

**HiFi WOHNSTUDIO**
**Stereo VETTORI Video**
Tel.: 4802122
Johannisplatz 20, 8 München 80
direkt am Max-Weber-Platz

**Unser Programm:** Audio-Life, Audio-Technika, **B & O**, Celestion, Crystal-Clear, Delta, Deutsch, Fisher, Jamo, KM, KOSS, NAKAMICHI, Ortofon, Quad, Sankyo, Sansui, Sony, Syntec, Technics, Thorens, Transrotor, Wega, Yukami sowie sämtliche deutsche Fabrikate.
- - - Lieferung frei Haus - - -
Kundendienst bis 21.00 Uhr auch für Farbfernsehgeräte und Videoanlagen in IHRER Wohnung

eigener · Meisterbetrieb · Service

## Neckarsulm

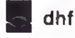



Anerkannter Fachberater dhfi

## Neuss




**Cleve**

Venloer Str. 127 + 172, Tel. 0 21 01/5 90 78-79
4040 Neuss
— anerkannter HiFi Fachberater  dhfi —

## Nürnberg




**HIFI-STEREO-BASAR**
K. SCHULZE 8500 Nürnberg
Rotbuchenstraße 6 Tel. 676988
Tel. Anmeldung erwünscht

## Nürtingen

**HIFI·STUDIO LK**
LK Unterhaltungs Electronic GmbH
Neuffener Str. 130 · D-7440 Nürtingen · Tel. (0 70 22) 81 64

## Osnabrück




Studio für High Fidelity · TV und Video
Lohstraße 49, 45 Osnabrück, Tel. (05 41) 2 23 06

## Radevormwald




Kaiserstraße 78, 5608 Radevormwald,
Telefon 0 21 95 7006 und 7007

Seit über 20 Jahren ein Begriff für Qualität

In neuen Räumen bieten wir Ihnen Individuelle Beratung und Vorführung, ein ausgesuchtes Angebot internationaler HiFi-Bausteine, einen Meisterservice für alle Fabrikate

– Profitieren Sie von unserer Erfahrung und besuchen Sie uns –

## Regensburg



**TV-HIFI-STUDIO**
**STERL**

Nur 50 Schritte vom alten Rathaus:
Untere Bachgasse 3-5
**8400 Regensburg**
Telefon (09 41) 5 50 89



## Rastatt




## Saarbrücken

1963 **17 Jahre** 1980

**High Fidelity in Saarbrücken**

Herstellung elektronischer Spezialerzeugnisse Ionenlautsprecher

**Otto Braun**

High Fidelity-Studio
6600 Saarbrücken
Futterstraße 16
Telefon 3 42 74 Telefon 5 32 54

## Speyer

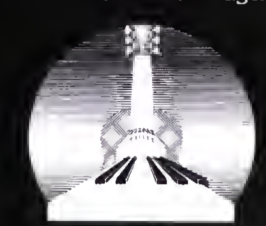



**Schustergasse 8, 6720 Speyer**
**Telefon (06232) 24321**
**individuelle Beratung**
**Vorführung in 2 Studios**

## Stuttgart

Barth-Referenz HiFi-Studio

im 2. OG — ein Top-Studio in neuen Räumen, abseits vom Trubel. Testen Sie, hören Sie und kaufen Sie Geräte und Boxen, die mit Recht das Prädikat »STATE OF ART« tragen.



Barth-HiFi Groß-Studio

in der neuen Stuttgarter Dimension, mit einem Angebot an Anlagen, Geräten und Boxen in jeder Preislage von Herstellern, die sich zu den Besten der Welt zählen dürfen. Hören und vergleichen Sie, denn fast alle Geräte sind angeschlossen.

**BARTH**

Radio-Musik-Haus
Stuttgart, Rotebühlplatz 23, Telefon 62 33 41
Ludwigsburg, Solitudestraße 3, Telefon 2 16 21



**Ihr Partner in Sachen HIFI ...**
... wenn Sie wirklich hochwertige Musikwiedergabe schätzen

**HiFi-Studio W. Stelmaszyk**

siehe unter Tamm




**SOUND & SERVICE**

**HIFI-STUDIO**
7000 Stuttgart 1 (b. Fernmeldeturm)



**KIRCHHOFF**
Frauenkopfstr. 22
Tel. 07 11/42 70 18

SPEZIALIST FÜR LINEARE WIEDERGABE

Mo u. Sa von 9 bis 12 Uhr. Di, Mi, Do, Fr 15 bis 18.30 Uhr oder nach Vereinbarung.

Individuelle Beratung
Optimale Vorführung

**Harman Kardon, Teac, Technics, JBL, Backes + Müller, KS, Onkyo, ATR-Thorens, Dynavector, EMT, Magnepan, ASC, Koss, Visonik, Hitachi u. a.**

**HiFi-Studio Lange**

Stgt. 1 Urbanstr. 64 T. 29 33 34

**Treffpunkt Stereo-Studio Lösch**

**Anerkannter HiFi-Fachberater dhfi.**
**Ständige HiFi-Großauswahl in 3 Studios:**

Denon, Tandberg, Thorens (Soundwalls), Nakamichi, Fisher, Scott, Onkyo, Setton, Sony, Canton, Saba, Arcus, B & O, Electro-Voice, Wega, Hilton, SAE, Magnepan, ESS, Braun, Dynaudio, Revox (B), Transrotor, Celestion JBL, Hitachi, KLH, Ultimo, Ortofon, Eumig, Ohm, Lenco, Micro, Luxman, Akai, Teac, Sansui, Siemens, Pioneer und vieles andere.

**Fachmännische Beratung, bekannt guter Service, niedrigste Preise!**

**Stereo-Studio Lösch**

7000 Stuttgart 70 (Degerloch)
Leinfeldener Str. 66, Telefon (0711) 761358

**HiFi-Stereophonie ist die Monatszeitschrift für den anspruchsvollen Musikliebhaber.**

Auf Anforderung senden wir Ihnen gerne ein Probeheft zu.

Verlag G. Braun
Postfach 1709, 7500 Karlsruhe 1

## Tamm

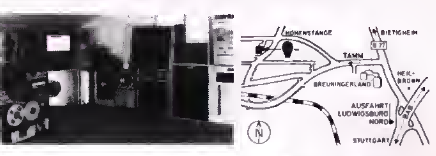
**An der Autobahn A 81 Stuttgart-Heilbronn**
**Ausfahrt Ludwigsburg-Nord**




**Öffnungszeiten: Mo., Di., Do., Fr., 14-18 Uhr**
**Sa. 9-13 Uhr, sonst nach Vereinbahrung.**




**Stützpunkthändler**





**Ihr Partner in Sachen HIFI ...**
... wenn Sie wirklich hochwertige Musikwiedergabe schätzen

**HiFi-Studio W. Stelmaszyk**

Lindenstr. 82, 7146 Tamm, Tel. 07141/60042
9-18.30, Sa. 9-14.00 Uhr, Langer Sa. 9-18 Uhr

## Tübingen

Fachgeschäft für **HiFi-Stereophonie**

Fachmännische Beratung, große Auswahl, Einrichtung von Diskotheken

**HiFi-Stereo-Studio Gerhard Kost**
**7400 Tübingen, Marktgasse 3**
(beim Rathaus) Tel. 2 67 50

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

## Velbert

**Top-HiFi-Studio in Velbert**

**hifi acoustic NEBEL**

**Friedrichstraße 89**
**5620 Velbert 1**
**Telefon (02124) 54119**

# Vorschau 4/80

## Musik




***Jan Dismas Zelenka***
Klaus-Karl Hübler

***Kleinlabels: Trikont***
Thomas Rothschild

## *Schallplattenkritik*

## Technik

**Sony Falcon-Anlage mit fünf Komponenten:**
Empfänger, Plattenspieler, Cassettendeck, Vorverstärker und zwei Aktivboxen

**Synthesizertuner Philips 22 AH 180**

**PCM-Adapter Sharp Optonica RX**
für hochwertige Tonbandaufnahmen

**Lautsprecherboxen Heco precision-Serie**

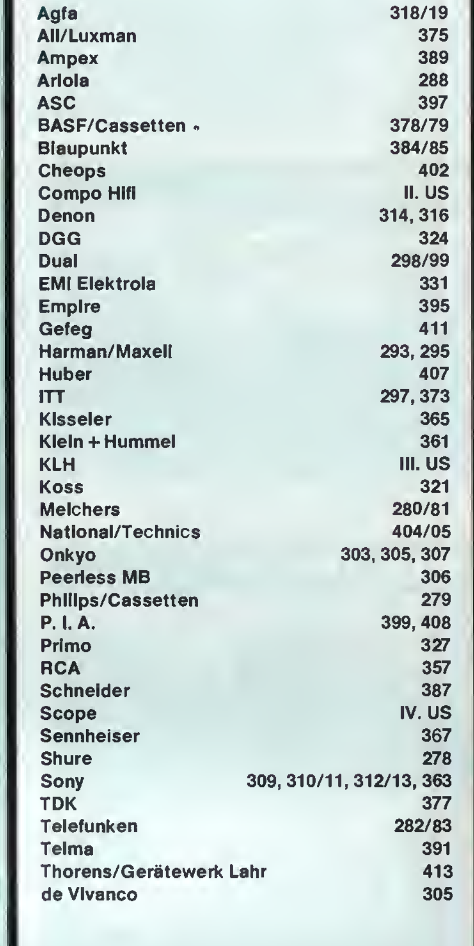
**Endverstärker Marantz 300 DC**

**Equalizer Audio Reflex EQ 1**

**Einflüsse des Lautsprecherkabels auf die Klangwiedergabe**

**CES in Las Vegas,**
Winter-HiFi-Ausstellung für Professionelle

# Inserenten-Verzeichnis





**Bildnachweis**
Titelfoto Karl Breh, Karlsruhe; S. 284, 285, 287 Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin; S. 286 Gerd Weiss, Karlsruhe; S. 290, 291 Elisabeth Hausmann, Wien; S. 300/301, 302, 304, 306 Barbara Klemm, Frankfurt; S. 314 (Brötzmann) Jochen Richter, Karlsruhe; (Gumpert, van Hove) FMP / Dagmar Gebers; S. 316 (Henderson) Günter Buhles, Offenburg; (Galper, Waldron, Brand) Jochen Richter, Karlsruhe; S. 320 (Williams) Günter Buhles, Offenburg; (Gordon, Braxton) Jochen Richter, Karlsruhe; S. 322 Teldec / A. Förster; S. 323 EMI / Neumeister. Alle übrigen Fotos sind eigene oder Werkfotos.

# Wie kommt ein großer Bass in ein kleines Gehäuse? Durch einen Computer.

## Die ersten Computer-Kontrollierten Lautsprecher der Welt.

KLH setzt neue Maßstäbe.
Der KLH-3, der kleinste unserer Computer-Kontrollierten Lautsprecher, produziert einen sauberen Bass der linear bis unter 40 Hz (-3 dB) geht.
Aber das Gehäuse ist nur 200 x 300 x 150 mm groß.
Wie haben wir das geschafft?
Durch den KLH Analog Bass Computer.
Der Computer ist eine separate Einheit, die Sie neben Ihren Verstärker stellen.
Der Analog Bass Computer wird durch ein Steuersignal programmiert, das er von einem „Analog-Netzwerk" erhält, welches die Eingangsspannung als Funktion des Ausgangssignals und der elektrischen und mechanischen Parameter des benutzten Lautsprechers ändert.
Das Resultat: Ein Bass, den Sie nicht nur hören, sondern auch fühlen können.
Die KLH-3 produziert einen Bass, den sonst nur viermal so große Lautsprecher entwickeln können.

Vertretung Schweiz: Fa.Tonstudio R. AG. · Thunstr.20 CH-3005 Bern
Vertretung Österreich: Fa.Raum Akustik · Lerchenfelder Str.30 A 1080 Wien

Darüber hinaus benutzen wir Polypropylen, ein außergewöhnliches Material, das sich durch sein klangneutrales Verhalten auszeichnet. Sehen Sie den KLH-3 nicht als einen großartigen kleinen Lautsprecher, sondern als den ersten großartigen Lautsprecher, der darüber hinaus auch noch klein ist.
Wenn Sie die KLH Computer-Kontrollierten Lautsprecher hören möchten, dann schreiben Sie uns. Wir schicken Ihnen umgehend Händlernachweis und Informationsmaterial. Broschüre über die Entwicklungsarbeit des KLH-Computers gegen DM 2,– (in Briefmarken).




Deutschland GmbH

Am Simmler 41
6200 Wiesbaden-Frauenstein
Telefon 0 61 21 - 42 22 28
Telex 4 186 428

# WELTURAUFFUEHRUNG DER 6,7 L VON KEF



JETZT GIBT ES EINEN KLEINEN LAUTSPRECHER, DER SICH VOR SEINEN GROESSEREN BRUEDERN NICHT ZU SCHAEMEN BRAUCHT : DEN 6,7 L KLEINVOLUMIGEN ABHOERMONITOR KEF 101. AUCH DIE LEISTUNGSSTAERKSTEN SUPERVERSTAERKER KOENNEN IHM NICHTS ANHABEN * 100 W DAUERBELASTBARKEIT * LED - UEBERLASTUNGSSCHUTZ * 90 - 30 KHZ +/- 2 DB ! * (JE UNTER 600. - DM)

**SCOPE**

SCOPE ELECTRONICS
VERTRIEB GMBH & PARTNER KG
GENERALVERTRETUNGEN FÜR
BRD UND WESTBERLIN
2 HAMBURG 20
CURSCHMANNSTR. 20
TEL.: 040 / 47 42 22
TX: 02-11699 RuWEG